الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية
وزارة التعليم العالي والبحث العلمي
جامعة الجزائر
معهد اللغة العربية وآدابها

الشعر المقطعي الأندلسي وأثره في الشعر الأوكسيتاني

رسالة مقدمة لنيل درجة دكتوراه الدولة في الأدب المقارن

إعداد
محمد عباسة

إشراف
د. عبد القادر هني

السنة الجامعية: 1995 - 1996

إهداء

إلى كافة الأهل،

والأقارب،

والأصدقاء.

محمد

شكر وعرفان

في البداية أتوجه بالشكر إلى الدكتور عبد القادر هني الأستاذ بجامعة الجزائر المركزية الذي قبل الإشراف على هذا البحث، وأجهد نفسه في إرشادي بتوجيهاته السديدة إلى أن بلغت الرسالة غايتها.

كما أرى من واجب العرفان بالجميل أن أشكر كل زملائي وأصدقائي ممن قدموا لي ملاحظات أو آراء تتعلق بالبحث، أو ساعدوني في جمع المصادر النادرة التي احتجت إليها في هذه الرسالة.

محمد عباسة

بسم الله الرحمن الرحيم

مقدمة

إن الشعر المقطعي الأندلسي من أراجيز ومسمطات وموشحات وأزجال جزء من التراث العربي، ومن الإشكالات التي ما زال يثيرها عند الباحثين هي طبيعة علاقته بالشعر الغنائي الأوكسيتاني الذي ظهر لأول مرة في مطلع القرن الثاني عشر الميلادي (السادس الهجري) في جنوب فرنسا.

فإذا كان بعض القدامى والمحدثين العرب قد اهتموا بدراسة الموشحات والأزجال من حيث الجوانب الفنية والموضوعية، فإن هذه الأشعار لم تحظ باهتمام المقارنين إلا في الفترة الأخيرة إذ ظهرت بعض البحوث حول تأثير الموشحات والأزجال في الشعر الفرنسي في القرون الوسطى، وقد استندت في مجملها إلى ما قدمه المستشرقون باعتبارهم أول من أنار طريق البحث في هذا الميدان. وقد اقتصرت دراساتهم في معظمها على الموشحات والأزجال وتأثيرها في شعر التروبادور الذي ظهر في الفترة ما بين القرنين الثاني عشر والثالث عشر الميلاديين (السادس والسابع الهجريين)، ولم نر أحدا من الباحثين، فيما نعلم، قد تطرق إلى المسمطات وقصائد المحاورة في هذا الميدان، أو فرق بين الشعر الأوكسيتاني وشعر التروبادور.

فإذا كانت البحوث التي قدمها المستشرقون في هذا الموضوع، أصبحت تقليدية، فإن الدارسين العرب المحدثين اكتفوا بالإشارة إلى مواضيع التأثير ولم يحددوا مواطنه أو يدرسوه دراسة علمية، وما جاء مستقلا من بحوثهم لم يتجاوز حدود النقل وجمع آراء المستشرقين.

ولعل سبب تهيب الباحثين من هذا الموضوع، يعود بالدرجة الأولى، إلى ندرة النصوص الأندلسية والأوربية التي تتعلق بالبحث، بالإضافة إلى جهل اللغة الأوكسيتانية أو صعوبة فهمها.

وقد لاحظنا أن مجالات عدة من هذا الموضوع لم تتطرق إليها الدراسات السابقة، فعمدنا إلى مواصلة البحث في هذا الميدان، مستفيدين من البحوث التي سبقتنا، علنا بهذا الجهد اليسير نعطي هذا اللون من الشعر العربي ما يستوجبه من تقدير، ونبين فضله.

ولما رأينا أن الشعر الأوكسيتاني الأوربي لا يشبه في شكله الموشحات والأزجال الأندلسية فحسب، بل أيضا القصائد المقطعية الأخرى من مسمطات وأراجيز وقصائد المحاورة، فضلنا استخدام مصطلح "الشعر المقطعي" حتى تشمل دراستنا كل هذه الضروب الشعرية. أما الشعر الأوكسيتاني

فنقصد به ذلك الشعر الذي كتب باللغة الأوكسيتانية منذ عصر التروبادور إلى اليوم، سواء نظمه فرنسيون أم إيطاليون أم إسبان أم إنكليز.

وهكذا بدأنا هذه الدراسة بأسلوب علمي، فكانت نتيجة المطاف هذه الرسالة التي تألفت من ستة عشر فصلا موزعة على أربعة أبواب بالإضافة إلى الخاتمة.

خصصنا الباب الأول لدراسة عوامل انتقال الحضارة الأندلسية إلى فرنسا، وهو يتألف من ثلاثة فصول: اختص الفصل الأول بالعوامل السياسية من حروب وعلاقات دبلوماسية بين العرب والفرنجة. وعقدنا الفصل الثاني للعوامل الاجتماعية وقد تحدثنا فيه عن روابط المصاهرة وشعراء البلاط والعلاقات المهنية. أما الفصل الثالث، فيتناول العوامل الثقافية التي أسهمت في انتقال الحضارة العربية الإسلامية إلى أوربا.

والباب الثاني الذي يتناول الشعر المقطعي الأندلسي، يتسع إلى خمسة فصول: تناولنا بالدراسة في الفصل الأول ظهور الشعر المقطعي عند العرب، وتطرقنا إلى الأراجيز والمسمطات والشعر الحواري. أما الفصل الثاني فقد اختص بظهور الموشح في الأندلس، وتحدثنا فيه عن نشأة الموشح ومخترعه وخصائصه الفنية. وقد تناول الفصل الثالث أغراض الموشحات الأندلسية. وفي الفصل الرابع تعرضنا لظهور الزجل في الأندلس، فبحثنا فيه نشأة الزجل ومخترعه وأشكاله وخصائصه الفنية. أما الفصل الخامس من هذا الباب، فقد تناول أغراض الزجل.

وقد اختص الباب الثالث بالشعر الأوكسيتاني. وجعلناه ثلاثة فصول: بحثنا في الفصل الأول، ظهور الشعر الأوكسيتاني في جنوب فرنسا، فدرسنا نشأته وأصله ومخترعه. أما الفصل الثاني فقد أفردناه لدراسة خصائص الشعر الأوكسيتاني الفنية. كما اختص الفصل الثالث بأغراض هذا الشعر.

أما الباب الرابع فقد خصصناه لدراسة أثر الشعر المقطعي الأندلسي في الشعر الأوكسيتاني، وينقسم إلى خمسة فصول: أفردنا الفصل الأول لدراسة البناء الشعري الخارجي وتناولنا فيه الأشكال الشعرية بمختلف أنواعها. واختص الفصل الثاني بالبناء الشعري الداخلي، وبحثنا فيه الوزن والأساليب والصور الشعرية. وأما الفصل الثالث فقد تحدثنا فيه عن مواضيع الغزل. وتناولنا بالدراسة في الفصل الرابع الخصائص المشتركة في شعر الغزل، فدرسنا المعاني المشتركة وشخوص الغزل والتزامات العاشق كالسر والطاعة والتضحية. وفي الفصل الخامس والأخير، تطرقنا إلى أغراض أخرى وهي وصف الطبيعة والشعر الديني والسياسي.

وقد عقدنا دراسة مقارنة بين الشعرين في هذا الباب، بيّنّا من خلالها مدى تأثر الشعر الأوكسيتاني في أشكاله وأغراضه بالشعر الأندلسي، معتمدين على السبق التاريخي منهجا في بحثنا.

وفي الأخير، أوجزنا في خلاصة البحث ما توصلنا إليه من نتائج من جراء هذه الدراسة المقارنة.

كانت هذه أهم العناصر التي وردت في البحث الذي نعتقد أنه خرج بنتائج جديدة في حقل الدراسات المقارنة، وقد بذلنا جهدا في إنجازه رغم بعض الصعوبات التي واجهتنا والمتمثلة أساسا في ندرة النصوص الأوكسيتانية واختلافها أصلا وترجمة من مصدر إلى آخر، فلجأنا إلى المقارنة بينها، بالإضافة إلى أن الشعر الأوكسيتاني جاء لفظيا معتمدا كثيرا على الموسيقى، لذلك يصعب ترجمته حرفيا أو بيتا بيتا، فاجتهدنا أحيانا كثيرة في إخراجه إلى اللغة العربية.

وأخيرا، ينبغي أن نشير إلى أنه على الرغم من الجهد الذي بذلناه من خلال هذه الدراسة الأدبية المقارنة، فإن هناك بعض الجوانب من هذا الموضوع ما زالت تحتاج إلى المزيد من عناية الباحثين، نرجو أن يكون ما قدمناه نافعا لمن يتابع هذا الموضوع بالبحث في مستقبل الأيام.
والله نسأل أن يأخذ بأيدينا لما فيه خير أمتنا، إنه سميع مجيب.

محمد عباسة

مستغانم،
في 12 ربيع الأول 1416هـ
الموافق لـ9 أغسطس 1995م.

الباب الأول

عوامل انتقال الحضارة الأندلسية إلى فرنسا

الفصل الأول

العوامل السياسية

1 - الصراع العسكري بين العرب والفرنجة:

بعد تأسيس الدولة الإسلامية في الأندلس واستتباب الأمن، اندمج عدد كبير من الأهالي في المجتمع الإسلامي فتمتعوا بحرية قلما نجدها عند أقليات الأمم الأخرى، وذلك بفضل التسامح الديني الذي عرفته بلاد الأندلس في ذلك الوقت. غير أن بعض المتشددين من النصارى رفضوا الحكم الإسلامي، فمنهم من اكتفى بمعارضته سياسيا، ومنهم من فرّ إلى شمال البلاد حيث الجبال الوعرة، فتمركزوا فيها واتخذوا من مغارات جبل "أستورياس" (Asturias) مقرا لهم(1) يشنون منه غاراتهم العسكرية على المسلمين في الأندلس.

وبفضل مساعدات الإفرنج، تمكن هؤلاء المتمردون من تكوين دويلات مسيحية منذ القرن الثاني الهجري (الثامن الميلادي) أهمها: جليقية (Galicia) ونفارا (Navarra) وقشتالة (Castilla) وأراغون (Aragón)، وعملوا على مناهضة المسلمين الأندلسيين في كل مكان ومنعهم من الزحف إلى الشمال نحو فرنسا وأوربا. وفي القرن الخامس الهجري (الحادي عشر الميلادي)، وهو العصر الذي بدأت فيه أوربا تتفطن بعد سبات العصور المظلمة، تكونت مملكة ليون (León) في شمال الأندلس، وبذلك استطاع النصارى أن يحاصروا المسلمين ويقفوا في وجههم.

هذه الحروب التي نشبت بين الملتين ودامت مدة وجود المسلمين في شبه الجزيرة، لم يخضها الأيبيريون وحدهم وإنما شاركهم فيها، كل من الفرنجة والبروفنسيين. وكان السبي من أهم غنائمهم؛ كما كان من بين الأسرى أهل العلم والأدب الذين انتفع منهم نصارى الشمال وسكان جنوب فرنسا.

ذكر المؤرخ جوزيف رينو (Joseph Reinaud) أن ألفونسو الثاني ملك جليقية (ت 228هـ - 842م) بعد عودته من حملة عسكرية شنها على العرب المسلمين في لشبونة بغرب الأندلس، بعث إلى الإمبراطور شارلمان (ت 199هـ - 814م) بعدد من الأسرى المسلمين(2). علما أنه ما من أحد أهدى إلى الإمبراطور إلا وانتقى له من الأسرى المثقفين والحرفيين، وقد استعملهم النصارى في خدمة الكنيسة وترجمة الكتب العربية إلى اللغة اللاتينية.

ومن أهم المعارك التي شهدتها بلاد الأندلس في القرن الخامس الهجري (الحادي عشر

الميلادي)، تلك التي استطاع فيها سانشو (Sancho Ramiro) ملك أراغون (ت 487هـ - 1094م) أن يحتل قصر بربشتر (Barbastro) الإسلامي سنة (456هـ - 1064م) وذلك بفضل الجيش البروفنسي الذي شارك في هذه الحملة[3]. وقد ذهب ليفي بروفنسال إلى القول "إن هذه الحملة كانت تضم في صفوفها فرسانا بقيادة أمير نورماندي، من أغلب مقاطعات المملكة، فلما فاجأت المدينة وانتهت من نهبها، عادت عبر جبال البرانس ومعها أعداد هائلة من الأسرى، قد عملوا في المدن التي سيقوا إليها، قبل أن يذوبوا في جمهور السكان، على نشر المعرفة وبعض الفنون والأساليب التي كان يجهلها البروفنسيون"[4].

إن هذا الأمير النورماندي الذي قاد هذه الحملة هو غيوم الثامن (Guy Geoffroy) دوق أكيتان (ت 479هـ - 1086م) وأبو التروبادور الأول غيوم التاسع. وحسب روبرت بريفو (Robert Briffault) فإن بعض الأسرى كانوا من المغنيات[5]. فكم من مغنية احتفظ بها غيوم الثامن بعد بيعه لأخريات في سوق النخاسة. ألا يمكن أن يكون هذا مصدرا من المصادر التي استقى منها غيوم التاسع مبادئ شعره الجديد.

لقد استطاع ألفونسو الأول المحارب (El Batallador) ملك أراغون (ت 529هـ - 1134م) في سنة (514هـ - 1120م) أن يتغلب على المرابطين في معركة "كوتندا" بضواحي سرقسطه، وكان غيوم التاسع - التروبادور الأول - (ت 521هـ - 1127م) قد اشترك في هذه المعركة إلى جانب ملك أراغون[6]، حتى وصلت جيوشهما إلى غرناطة وبلغت مشارف قرطبة، وعادوا بالكثير من الأسلاب والغنائم[7]. ولا يستبعد أن يكون من بين سبي غيوم التاسع في هذه المعركة مغنيات وممن يحفظن الأشعار.

كانت مملكة أراغون، وقتئذ، تضم جزءا من جنوب فرنسا وجزءا من شمال الأندلس. وتمتد غربا إلى طليطلة وسرقسطة[8]. ولم تكن هنالك حدود فاصلة بين بروفنسا وأراغون. فكان غيوم التاسع يتردد على شمال الأندلس كلما سنحت له الفرصة، وخاصة بعد زواجه من فيليبا (Felippa)، وهذا من جملة العوامل التي دفعت غيوم التاسع إلى الاهتمام بثقافة العرب المسلمين في الأندلس.

ولم يكن غيوم التاسع التروبادور الوحيد الذي اشترك في حروب صليبية ضد الأندلسيين، بل هناك عدد لا يستهان به من الشعراء البروفنسيين توافدوا على المنطقة مساندين ملوك النصارى أو محاربين في صفوف جيوشهم. وقد وصفوا هذه الحروب في بعض قصائدهم. ويرى ألفريد جانروا أن الأشعار الأولى التي نظمها الشعراء التروبادور في إسبانيا كانت تتمثل في الأغاني الصليبية الموجهة لتجنيد المحاربين في صفوف الجيوش المسيحية[9]. غير أن الأشعار الغزلية التي نظمت في هذه القصور

والتي وردت في المصادر، تفوق بكثير الأشعار السياسية الصليبية، بل من المرجح أن تكون أولى أغاني التروبادور التي قيلت في قصور الإسبان هي الأشعار الغزلية. لأن هؤلاء الشعراء لم يترددوا على قصور ملوك النصارى في فترات الحرب وحسب، بل أكثر ترددهم كان في فترات السلم، ولأن الغرض الأول الذي سطرته حركتهم كان الغناء والطرب.

ولم تقتصر حروب المسلمين مع الإفرنج على أرض الأندلس، بل جرت أيضا في بلاد الإفرنج والبروفنس، لأن العرب فتحوا منطقة جنوب فرنسا[10] ولم يخرجوا منها حتى بعد انهزامهم في معركة بواتيه. ويرجع استقرار العرب في هذه المنطقة إلى رغبة البروفنسيين الاستقلاليين الذين استنجدوا بالأندلسيين لمقاومة جيش شارل مارتل (Charles Martel) (ت 124هـ - 741م) والتخلص من الاستعمار الإفرنجي[11].

وقد ذكر المؤرخون[12] أن العرب شيدوا في منطقة البروفنس قلاعا وحصونا[13]. وهذا يعني أن إقامتهم لم تكن ظرفية، بل منهم من استقر بعائلته منذ أن شعر باستتباب الأمن على السواحل والمرتفعات التي تملكوها. وفي قصيدة "غيوم ذو الأنف القصير" (Guillaume au court nez) يعترف ناظمها بأن جنوب فرنسا كله وقع تحت احتلال المسلمين، وأن أورانج (Orange) كانت من بين المدن التي سيطر عليها المسلمون[14]. هذه المدينة ترعرع فيها عدد من التروبادور، أشهرهم الشاعر رامبو كونت أورانج.

وذهب أحد الباحثين إلى أن يوسف الفهري (ت 138هـ - 756م) قسّم بلاد إسبانيا في سنة (128هـ - 747م) إلى خمس مقاطعات آخرها المقاطعة البروفنسية ناربونة (Narbonne)[15]. للتذكير، أن ناربونة كانت من بين أشهر المقاطعات التي اقترن اسمها بشعراء التروبادور حتى أن أخرهم كان منها، وهو غيرو ريكيه الناربوني.

وليس غريبا أن نجد هذه المناطق التي فتحها العرب المسلمون ومكثوا فيها طويلا هي التي أنجبت أشهر شعراء أوك، لأن مخلفات المسلمين الذين مكثوا أكثر من قرنين في أرض البروفنس لم تمر دون ترك بصماتها الحضارية. ولا يهم أن يكون هؤلاء المسلمون في الغربة من الشعراء أو العلماء، وإنما المهم أنهم تركوا في هذه المنطقة نسلا تجري في عروقه دماء عربية، قادرا على تذوق الأغاني العربية وتفهم الشعر العربي.

إن الحروب التي قامت بين المسلمين والنصارى لم تقتصر على أراضي إسبانيا وفرنسا، بل كان صراع آخر بينهما في شبه جزيرة إيطاليا وجزيرة صقلية[16]. وإن الصراع مع الطليان كان أكثر

حساسية لاعتبارات عقائدية، نظرا إلى موقع إيطاليا الكنسي الاستراتيجي.

وقد نتج عن هذا الصراع استرداد صقلية المبكر واستغلال الروم تجربة العرب في هذه الجزيرة. كما غدت بعض مدن المنطقة مثل جنوا (Geneva) والبندقية أكثر ازدهارا وغنى بما في ذلك مدينة مرسيليا التي تربطها علاقات تجارية وثقافية بغرب إيطاليا.

تعَد جزيرة صقلية وإيطاليا من أهم العوامل التي أدت إلى انتقال حضارة العرب المسلمين إلى أوربا، وذلك بفضل وجود العرب المسلمين في هذه المنطقة في القرون الوسطى، واهتمام النورمان من بعدهم بحضارتهم الإسلامية[17].

2 - الحروب الصليبية:

لما دخل المسلمون شبه جزيرة أيبيريا سنة (92هـ - 711م) لم تولِّ روما اهتماما بالغا لهذا الحدث، بل اعتقدت أنهم رُحّل قد لا يمكثون طويلا ويعودون إلي خيامهم. غير أن الأمر لم يكن كما تنبأت روما. فقد واصل المسلمون زحفهم على الشمال وبلغوا جبال البرانس إلى أن وصلوا إلى ليون (Lyon) وبواتيه. وبعد تعثرهم في بواتيه سنة (114هـ - 732م) انحصر بقاؤهم في فرنسا على السواحل الجنوبية، ولم تكن هذه الحدود عائقا في وجه تقدمهم الحضاري بل ازدهرت الحضارة العربية الإسلامية في الأندلس وتحولت أنظار الأوربيين إلى الجنوب، إذ كانت الدولة العربية في الأندلس أعظم قوة حضارية في أوربا.

حينئذ، أدرك رجال الدين في أوربا أن السبب في تطور بلاد الأندلس واكتساح المسلمين جزر البحر الأبيض المتوسط هو الإسلام، وأن الشرق هو منبع هذا الخطر حيث توجد المعالم الإسلامية. ففكر رجال الدين في قطع الصلات بين المشرق والمغرب باحتلال عساكرهم الأراضي المقدسة في الشرق وتمسيحها. وقد تجسدت أحلامهم في افتعالهم الحروب الصليبية في المشرق[18].

قامت أول حملة صليبية سنة (490هـ - 1095م) وتحمس لها عدد من الملوك والدوقة والقوامس والماركيز الفرنجة. وقد اشتركوا فيها بأنفسهم وكان أكثرهم من أمراء نورمانديا وجنوب فرنسا. وكانت هذه الحروب سببا في إنقاذ أوربا من الانهيار في نهاية القرن الحادي عشر الميلادي (الخامس الهجري)، فنجت من الشتات السياسي، وقد نجح الإكليروس في إبعاد رؤوس الفتن وإقناع الأمراء بأن العدو المشترك أمامهم هو الإسلام والمسلمون. وكان التروبادور الأول الشاعر غيوم التاسع الذي اتهمته الكنيسة بالكفر وحرَمته من الجنة، من بين الدوقة والقوامس الإفرنج الذين اشتركوا في هذه الحملة الصليبية.

قَدِمَ غيوم التاسع المشرق على رأس جيش بعد أن استقر الفرنجة في أنطاكيا والقدس، وكان ذلك في سنة (495هـ - 1101م)، وقد تحطم جيشه عن آخره في هرقله (Héraclée) فلجأ إلى بلاط طنكريد (Tancrède) أمير أنطاكيا (ت 506هـ - 1112م) حيث مكث أكثر من سنة. والجدير بالذكر أن بلاط طنكريد كان يضم إلى جانب المسيحيين عددا من المسلمين العرب والأتراك الذين يكونون قد أطلعوا غيوم التاسع على معارفهم وفنونهم.

لقد ذهب المؤرخ أوردريك فيتال (Orderic Vital) الذي توفي بعد سنة (538هـ - 1143م) إلى أن غيوم التاسع قد اختلط بالعرب لما كان أسيرا عندهم[19]. ومعنى ذلك أنه لم يلجأ إلى بلاط طنكريد الصقلي الذي يكون من الذين حرّضوا الصليبيين على اعتراض جيشه الطموح وكسره عن آخره. لأن الكثير من الصليبيين وعلى رأسهم طنكريد الصقلي، لم يأتوا إلى المشرق من أجل المسيح وإنما لامتلاك الأراضي وأغراض أخرى.

وعلى أية حال، فإن الكونت غيوم التاسع لم يعد إلى أوربا فارغ اليدين في سنة (496هـ - 1102م)، بعد أن قضى ثمانية عشر شهرا بين المشارقة، بل أخذ من معارفهم، بعد ما أعجبه نظامهم وثقافتهم في الأندلس[20].

ولم يكن غيوم التاسع الشاعر الوحيد الذي شارك في الحرب الصليبية، بل حسب سير التروبادور، نجد عددا من الشعراء قد شاركوا في الحملات الصليبية ضد المسلمين، من بينهم الشاعر البروفنسي جوفري روديل في الحملة الصليبية الثانية سنة (542هـ - 1147م) وغيره من الشعراء الذين رافقوا الأمراء إلى الحروب الصليبية في المشرق.

إن الحروب الصليبية كانت فرصة لاحتكاك الأوربيين بالعرب المسلمين، خاصة في أوقات السلم التي كانت، بلا ريب، أطول من فترات الحرب. هذا الاختلاط دفع بالأوربيين إلى اكتشاف عناصر حضارة الإسلام ومعالمها. وكان الكثيرون من سادة الإقطاع والمولدين، قد تعلموا اللغة العربية، وذلك للتفاهم مع العرب[21]. وكما كان للسريان الفضل في نقل معارف اليونان إلى لغتهم ثم ترجمتها إلى العربية، نجدهم أيضا، وبحكم الرابطة الدينية، يقومون بتعريف الإفرنج على الثقافة العربية ومعارف العرب.

3 - العلاقات الدبلوماسية بين العرب والأوربيين:

رغم طابع التوتر الذي ميّز العلاقات الأوربية الأندلسية، فإنه يجب أن نستثني بعض فترات السلم، ورغم التناقضات الكائنة بين الطرفين، فإنهما غلبا المصالح المشتركة أكثر من مرة. إذ كان

هنالك شيء من التحالف بينهما نتيجة بعض الخلافات الإقليمية، مما حتم على الطرفين تبادل السفراء والوفود، وكان ذلك عاملا من عوامل التسرب العلمي والثقافي.

أما عهد العلاقات الدبلوماسية بين العرب والأوربيين فقد بدأ منذ القرن الثاني الهجري (الثامن الميلادي)، إذ أرسل بيبان الثالث (Pépin III) في سنة (148هـ - 765م) بعثة إفرنجية إلى بغداد، وقد حظيت باستقبال الخليفة المنصور (ت 158هـ - 775م) ومكثت ثلاث سنوات قبل أن تعود رفقة رسل من الخليفة العباسي إلى مرسيليا(22). وكان بيبان هذا، بعد استرجاعه ناربونة من المسلمين قد أقام علاقات في سنة (142هـ - 759م) مع سليمان حاكم برشلونة وجيرونة(23).

وقد استمرت العلاقات الدبلوماسية بين الفرنجة والخلفاء العباسيين في عهد الإمبراطور شارلمان بن بيبان الثالث (Charlemagne) الذي تبادل السفراء مع هارون الرشيد(24)، وبالتحديد في سنة (185هـ - 801م)(25). وقد ذكرت المصادر الإفرنجية أن الخليفة المأمون بن هارون الرشيد قد استمر في تبادل السفارات مع ملوك الإفرنج بعد أبيه، فأرسل في سنة (216هـ - 831م) سفارة إلى بلاد الفرنجة تتكون من ثلاثة أعضاء(26).

ولما تحالف الإمبراطور شارلمان مع الخليفة العباسي هارون الرشيد، لجأ أمويو الأندلس إلى المجوس(27). إذ أرسل الأمير عبد الرحمن الثاني (ت 238هـ - 852م) الشاعر يحيى الغزال على رأس سفارة إلى بلاد النورمان. وقد دامت هذه السفارة أكثر من شهرين، قبل عودة الغزال إلى الأندلس وتمثيله سفارة أخرى في مدينة القسطنطينية في عهد الإمبراطور البيزنطي تيوفيلس (Théophile) (ت 235هـ - 849م)(28). كما بعث تيوفيلس هذا، بسفارة إلى عبد الرحمن الثاني سنة (225هـ - 839م) بعد أن هدّده الوجود الأغلبي في صقلية والمتوسط(29).

كان الأندلسيون يهدفون من وراء علاقاتهم بالقسطنطينية إلى تحريض البيزنطيين على الكارولينجيين (Carolingiens) حتى يخففوا من الضغط الإفرنجي على الأندلس، لأن شارلمان كان قد تحالف مع العباسيين ضد بيزنطة والأندلس، وأن مملكة الروم الشرقية الأرثوذكسية كانت تخشى وقوع مفاتيح القدس في يد مملكة الروم الغربية الكاثوليكية.

يرى جوزيف رينو أن يحيى الغزال (ت 250هـ - 864م) يكون قد مثل عبد الرحمن الثاني لدى الإمبراطور الإفرنجي شارلمان في أكس لا شابيل (Aachen) ووقع معاهدة بينهما في سنة (197هـ - 812م). وفي سنة (201هـ - 816م) وصلت إلى أكس لا شابيل بعثة عربية أوفدها الأمير عبد الرحمن الثاني إلى شارلمان حضرت انعقاد البرلمان(30). والجدير بالذكر، أن بعض الموفدين

العرب كانوا يحضرون البرلمان الذي كان يُعقد سنويا في المدن الإفرنجية. وبعد وفاة شارلمان، توطدت العلاقات الدبلوماسية بين شارل الأصلع (ت 263هـ - 877م) والأمير الأندلسي محمد بن عبد الرحمن الثاني (ت 273هـ - 886م)[31].

وحسب جوزيف رينو أيضا فإن بعض حفدة شارل مارتل وشارلمان لجأوا إلى المسلمين ليعقدوا تحالفات معهم ويربطوهم بنزاعاتهم الداخلية، ومن ذلك تكليف بيبان الأصغر (ت 251هـ - 865م) الكونت غيوم دي تولوز في سنة (232هـ - 847م) للاستنجاد بالمسلمين في قرطبة من أجل امتلاك اللانكدوك. وقد استقبله الخليفة عبد الرحمن الثاني استقبالاً لائقا[32]. وقد تردّد هذا الرجل مع مرافقيه مرارا على الأندلس[33]. ومن دون شك أنهم قد ألموا كثيرا بما يكونون قد تعلموه من معارف العرب المسلمين.

وكما أن بعض الإفرنج كانوا قد تحالفوا مع الأندلسيين ضد حكامهم، فبعض العرب أيضا لجأوا إلى ملوك الإفرنج لطلب المساعدة على الحكم أو التملك. وأكثر الذين اتصلوا بملوك الإفرنج، وخاصة الإمبراطور شارلمان، نجدهم من حكام شمال الأندلس[34]، وكانت جل اتصالاتهم تحفزها الأغراض السياسية. ومن ذلك، ذهاب عبد الله عم الحكم المنتصر في سنة (185هـ - 801م) إلى شارلمان في أكس لا شابيل يطلب مساعدته[35].

وعلى ضوء ما سبق ذكره، نستنتج أن الصراع العسكري بين الفرنجة وعرب الأندلس كان صراعا حضاريا أيضا، تخللته جوانب من المفاوضات والعلاقات الدبلوماسية. وأن اختيار الشعراء والعلماء لتمثيل السفارات الإسلامية في أوربا، ومكوث هذه السفارات مدة طويلة، لدليل على أن مثل هذه العلاقات كانت عاملا من عوامل انتقال الحضارة العربية الإسلامية إلى أوربا، وخاصة إلى جنوب فرنسا وشمال إسبانيا، وقد كان الجنوب الفرنسي موقع استقبال البعثات الإسلامية، وكانت هذه السفارات تصل باستمرار إلى المدن الساحلية التي اقترن بعضها بأسماء الشعراء التروبادور.

وفي عهد عبد الرحمن الثالث ازدهرت العلاقات الدبلوماسية بين الأندلسيين والمسيحيين من كافة أنحاء أوربا، بعد أن بلغت الأندلس في القرن الرابع الهجري (العاشر الميلادي) ازدهارها الحضاري، إذ استقبل الخليفة الناصر الإمبراطور هوتو الأول (Otton 1er) كما استقبل سفارة من ملك الإفرنج، المركيز كيلدو (Gui de Toscane)[36]. وكان الناصر قد أبرم معاهدة مع هوكو ملك إيطاليا (Hugues d'Arles) (ت 345هـ - 956م) شقيق المركيز كيلدو، وكان هذا الملك الإفرنجي يريد وضع حد لهجمات الفاطميين على ميناء جنوا الإيطالي[37].

وفي سنة (339هـ - 950م)، وصل إلى قرطبة الراهب يوحنا القرزي (Jean de Gorze) ليسلم رسالة من هوتو الأول (ت 363هـ - 973م) إلى عبد الرحمن الثالث، حول ما أسماه بقراصنة الأندلس في فراكسينتيوم (Fraxintium)[38] ونشاطهم في جنوب فرنسا. مكث هذا السفير الإفرنجي وأتباعه عدة أشهر في قصر فاخر مع رجال الفكر والأدب من المسلمين، ثم استقبله الخليفة استقبالاً حافلا[39]. وكان من بين حاشية الناصر، المنذر بن سعيد البلوطي (ت 356هـ - 966م)، وهو من أكبر فقهاء الظاهرية الأندلسيين، كلفه الخليفة باستقبال السفراء، فكان يرتجل خطبا يتخللها الشعر أمام السفراء الأجانب[40].

وجاء في المصادر أن عددا من الشخصيات الإفرنجية من سياسيين ومفكرين ورجال دين وغيرهم، قد استقبلهم ملوك وأمراء الأندلس على مرّ العصور. ومن ذلك أن الأمير المستعين الثاني مؤسس دولة بني هود (ت 438هـ - 1046م)، قد استقبل أحد رجال الدين من جنوب فرنسا، في قصره بسرقسطة، ودارت المحادثة بين الراهب البروفنسي والمستعين حول مختلف القضايا، وأطلعه الأمير الأندلسي على التطور الحضاري الذي بلغه المسلمون في شبه الجزيرة الأيبيرية[41].

ورغم مساندة الإفرنج ملوك إسبانيا المسيحية في حربهم ضد المسلمين الأندلسيين، فإن التاريخ حفظ لنا حوادث كثيرة تعاون فيها مسلمو الأندلس مع مسيحيي الشمال ضد الإفرنج منذ عهد الكارولينجيين الذين استهوتهم الحضارة الأندلسية. ومن ذلك إبرام سانشو ملك نفارا، مع عبد الرحمان الثالث (الناصر)، معاهدة سلم وتحالف ضد مخاطر الإفرنج في الشمال، وقد تبادلا السفراء، وكان سفير الناصر، آنذاك، اليهودي حسداي بن شبروط[42]. وقد أدى اليهود دور الوسيط في نقل حضارة العرب من الأندلس إلى أوربا.

وينبغي أن نشير أيضا، إلى أن بعض أعضاء السفارات الأجنبية الموفدة إلى الأندلس، كانوا يتقنون اللغة العربية، ولم تنحصر أعمالهم على الدبلوماسية والسياسة، بل تجاوزتها إلى العلم والمعرفة. ومن ذلك ما ورد في "مروج الذهب" من أن المسعودي وجد كتابا في فسطاط مصر في سنة (336هـ - 947م)، كان قد أهداه غدمار أسقف جيرونة - هي من إقليم كتالونيا - في سنة (328هـ - 939م) إلى الحكم الثاني بن عبد الرحمن الثالث (ت 336هـ - 924م). وكان هذا الرجل قد أرسِل في سفارة إلى الخليفة الناصر، وأثناء مكوثه في الأندلس ألف الكتاب باللغة العربية وهو يتحدث عن تاريخ فرنسا من قلوديا (Clovis) (465م - 511م) إلى هذا الوقت، وهو العهد الذي حكم فيه لدويق بن قارله بن بيبان (Louis le Pieux) (ت 226هـ - 840م)[43]. وكانت كتالونيا في عهد الحكم بن عبد الرحمن تابعة للفرنجة منذ أن غزاها شارلمان، وإن المعلومات التي جاء بها المسعودي عن سلالة

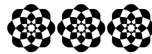
ملوك الفرنجة الكارولينجيين مطابقة للواقع.

ومن خلال ما ذكرنا، نلاحظ أن اللغة العربية لم يقتصر تأثيرها على المجتمع المدني من الفرنجة بل أيضا على الكنسيين الذين ألفوا بها إلى جانب تآليفهم اللاتينية. ولم يكن هذا الرجل الكنسي وحده من يعرف اللغة العربية، بل كان في عصره البابا جربرت دورياك (Gerbert d'Aurillac) الذي تعلم العربية في الأندلس على يد شيوخها، وغيره ممن تشبعوا بالثقافة العربية الإسلامية ونشروها بطرق مختلفة في مجتمعاتهم الأوربية.

أما في إيطاليا فالعلاقات كانت قائمة بين مسلمي صقلية وروم شبه الجزيرة، على الرغم من الحروب التي دارت رحاها بين الملتين. فغالبا ما كان يتحالف أمير عربي وآخر رومي في أمور سياسية بينهما، فضلا عن الزيارات التي كان يقوم بها كل منهما إلى الآخر. ولم تنقطع هذه العلاقات في عهد النورمان، بل كانوا وسطاء بين الروم الشماليين والعرب داخل وخارج صقلية. وقد ذكر ميكلي أماري أن وثائق مكتوبة باللغة العربية وُجدت ضمن أرشيف نابولي (Napoli) يعود تاريخها إلى سنة (474هـ - 1081م) أي في عهد روجار الأول[44]. وهذا يعني أن الكونت روجار كان له اتصالات بأطراف عربية في تلك الفترة.

فإذا كان أمراء صقلية وسطاء بين الجنوب والشمال، فإن أمراء شمال إيطاليا كانوا بدورهم وسطاء بين الصقليين والبروفنسيين. ففي قصور إيطاليا كان يلتقي العرب والإفرنج على مختلف المستويات كما آلف هذه القصور كذلك تروبادور بروفنسا وبعض الشعراء العرب.

لقد أثمرت هذه العلاقات الدبلوماسية علاقات أخرى، هي علاقات فكرية وثقافية استخدمها البعض لتمتين أواصر الصداقة والبعض الآخر استغلها للتجسس والغزو. ومع ذلك، لم يسلم أحد الطرفين أو الأطراف من التأثير الحضاري. فعلى الرغم من النزاعات التقليدية التي كانت سائدة بين المسلمين الأندلسيين ومختلف طبقات الإفرنج ونصارى إسبانيا، فإن بعض المجتمعات المسيحية التي احتكت بجموع المسلمين، قد تبنت عفويا أو شعوريا، بعض تقاليد العرب الفكرية والحياتية.



هوامش الفصل الأول:

1) د. عبد الرحمن علي الحجي: التاريخ الأندلسي من الفتح الإسلامي حتى سقوط غرناطة، دمشق 1976، ص 269.
2) جوزيف رينو: الفتوحات الإسلامية في فرنسا وإيطاليا وسويسرا، تعريب د. إسماعيل العربي، دار الحداثة، بيروت 1984، ص 117.

3) Robert Briffault : Les Troubadours et le sentiment romanesque, Ed. du Chêne, Paris 1943, p. 44.

4) ليفي بروفنسال: حضارة العرب في الأندلس، ترجمة ذوقان قرقوط، بيروت (د.ت)، ص 95.

5) Robert Briffault : Op. cit., p. 44, et note (97), p. 183.

6) Henri Irénée Marrou : Les Troubadours, Ed. du Seuil, Paris 1971, p. 104.

7) د. نور الدين حاطوم: تاريخ العصر الوسيط في أوربا، دار الفكر، دمشق 1982، ص 855.
8) محمد مفيد الشوباشي: رحلة الأدب العربي إلى أوربا، دار المعارف، القاهرة 1968، ص 114، هامش (1).

9) Alfred Jeanroy : La poésie lyrique des Troubadours, Ed. Privat - Didier, Toulouse - Paris 1934, Tome 1, p. 205.

10) A.- G. Palencia: Historia de la España musulmana, 3a ed., Barcelona - Buenos Aires 1932, pag. 23.

11) انظر،

Raoul Busquet et autres : Histoire de la Provence, P.U.F., 6e éd., Paris 1976, p. 29.

12) د. حسين مؤنس: فجر الأندلس، القاهرة 1959، ص 291 - 292. وانظر،

Desiré Brelingard : Histoire du Limousin et de la Marche, P. U. F., 1ere éd., Paris 1950, pp. 25 - 26.

13) لا تزال إلى يومنا هذا آثار عربية في جنوب فرنسا منها: حصن شجرة الدردار (Fraxintium) بالساحل البروفنسي، والقلعة العربية (Castel Sarrasin) بضواحي تولوز، والبرج العربي (Tour Sarrasine) بألبيرفيل.
14) جوزيف رينو: الفتوحات الإسلامية، ص 64 - 114.

15) Maurice Morère : Influence de l'amour courtois hispano - arabe sur la lyrique des premiers Troubadours, Melun 1972, p. 6.

16) انظر في هذا المجال،

Francisco Gabrieli: Storia della letteratura araba, 3a ed., Milano 1962, p. 180. - Cf. Ernest Barker: The Crusades, in The Legacy of Islam, Oxford University Press 1965, p. 44.

17) بعد هزيمة العرب في صقلية سنة (484هـ - 1090م) أصبح النورماني روجار الأول (Roggero 1er) أميرا على الجزيرة، واتخذ من بلرمة (Palermo) عاصمة له. انتهج روجار في حكمه نظاما ورثه عن المسلمين، وأقر المساواة بين المسلمين والنورمان حتى توفي سنة (495هـ - 1101م). وكان حفدته من بعده قد استوزروا عربا، كما كان الجيش النورماني في عهدهم يتألف من نورمان ومسلمين على السواء. انظر،

Michele Amari: Storia dei Musulmani di Sicilia, 2a ed. Romeo - Prompolini, 1933 - 1939,

vol. 3, 2[a] P., p. 552.

18) René Grousset : l'Epopée des Croisades, Ed. Plon, Paris 1939, p. 15 ss.

19) René Nelli : l'Erotique des Troubadours, Ed. 10/18, U.G.E., Paris 1974, T.1, p. 68.

20) يرى نيكل أن غيوم التاسع يكون قد حج إلى القدس قبل عودته من المشرق. انظر،

A.- R. Nykl: Hispano - Arabic Poetry and its Relations with the Old Provençal Troubadours, Baltimore 1946, (New reprint 1970), p. 376.

21) د. زكي النقاش: العلاقات الاجتماعية والثقافية والاقتصادية بين العرب والإفرنج خلال الحروب الصليبية، دار الكتاب اللبناني، بيروت 1946، ص 197.

22) إبراهيم ياسر الدوري: عبد الرحمن الداخل في الأندلس وسياسته الخارجية والداخلية، دار الرشيد للنشر، بغداد 1982، ص 188.

23) جوزيف رينو: الفتوحات الإسلامية، ص 100.

24) إبراهيم أحمد العدوي: السفارات الإسلامية إلى أوربا في العصور الوسطى، القاهرة 1957، ص 94.

25) جوزيف رينو: الفتوحات الإسلامية، ص 120.

26) المصدر نفسه، ص 137.

27) هم سكان شمال غرب أوربا الإسكندنافيون.

28) Réto Roberto Bezzola : Les origines et la formation de la littérature courtoise en Occident, Ed. Champion, Paris 1944 - 1963, 2[e] P., T.1, p. 159.

29) تقي الدين عارف الدوري: صقلية وعلاقتها بدول المتوسط الإسلامية، بغداد 1980، ص 125.

30) جوزيف رينو: الفتوحات الإسلامية، ص 128 وما بعدها.

31) ابن حيان القرطبي: المقتبس من أنباء أهل الأندلس، تحقيق محمود علي مكي، دار الكتاب العربي، بيروت 1973، ص 130.

32) جوزيف رينو: الفتوحات الإسلامية، ص 139 وما بعدها.

33) وجاء في كتاب "المقتبس" لابن حيان ضمن أحداث سنة (232هـ - 847م) ما نصه: "وفيها استأمن غليام بن برناط بن غليام أحد عظماء قوامس إفرنجة على الأمير عبد الرحمن بقرطبة، فأكرمه وأحسن إليه وإلى أصحابه، وصرفه معهم إلى الثغر لمغاورة الملك لذويق بن قارله بن بيبان صاحب الفرنجة. وكانت بينه وبين قواد لذويق وقائع ظهر عليهم فيه وأعانه عمال الثغر، فأثخن العدو، وأقام بمكانه ظاهرا على من انتقض عليهم من أمته مدة وكتبه إلى الأمير متصلة". انظر، ابن حيان: المقتبس من أنباء أهل الأندلس، ص 2.

34) جوزيف رينو: الفتوحات الإسلامية، ص 115. انظر أيضا،

A.- G. Palencia: Historia de la España musulmana, pag. 23.

35) د. نور الدين حاطوم: تاريخ العصر الوسيط في أوربا، ص 167.

36) Réto Roberto Bezzola : Les origines et la formation de la littérature courtoise en Occident, 2[e] Partie, Tome 1, pp. 165 - 166.

37) تقي الدين عارف الدوري: صقلية وعلاقتها بدول المتوسط الإسلامية، ص 127.

38) شجر الدردار، وهو نوع من الحصون شيدها العرب على سواحل جنوب فرنسا.

39) Réto Roberto Bezzola : Les origines..., 2e P., T.1, p. 153.

وجاء في المقتبس أن الحكم المستنصر قد استقبل في سنة (363هـ - 974م) ابن عم الكونت داود رسول هوتو ملك الفرنجة، وسلمه كتابا من هذا الأخير يجدد فيه صلته. ويظهر أن هوتو هو هوغ (Hugues) أحد الحكام الذين اشتهروا بهذا الاسم في تلك الفترة بجنوب فرنسا، وليس هوتو الأول ملك الجرمان. انظر، ابن حيان القرطبي: المقتبس في أخبار بلد الأندلس، تحقيق د. عبد الرحمن علي الحجي، دار الثقافة، بيروت 1965، ص 168 - 169.

40) Ibid., p. 168.

41) R. Dozy : Recherche sur l'histoire et la littérature de l'Espagne, 3e éd., Amsterdam 1965, pp. 240 - 241.

42) A.- G. Palencia: Historia de la España musulmana, pags. 40 - 47.

43) المسعودي: مروج الذهب ومعادن الجوهر، الجزائر 1989، 2/ 7 وما بعدها.

44) M. Amari: Storia dei musulmani di Sicilia, vol. 1, pp. 652 - 653.

الفصل الثاني

العوامل الاجتماعية

1 - روابط المصاهرة:

إن الروابط الأسرية من أهم العوامل الاجتماعية التي تؤدي إلى انصهار البشر دما وثقافة. وقد يكون من بين دواعي الزواج المختلط الحدود المشتركة والتعايش بين الأجناس. فالخلاف في الإيمان لم يكن عائقا في وجه صلات المصاهرة بين المسلمين والنصارى في الأندلس، وبين النصارى أنفسهم على اختلاف مذاهبهم وأوطانهم. غير أن هذه المصاهرات لم تخفف من الحقد الذي يكنه النصارى للمسلمين، فلم تمنع هذه الروابط أي ملك إذا ما فكر في شن حرب على صهره. لأن المرأة لم يكن لها اعتبار عند نصارى القرون الوسطى.

لقد تعوّد مسلمو الأندلس على التزوج من النصرانيات منذ فتح شبه جزيرة أيبيريا، إذ صاهر حكام الأندلس ملوك نصارى الشمال، فكانت أمهات بعض الملوك المسلمين من النصرانيات[1]. وكان بعض الملوك النصارى يأتون إلى المدن الأندلسية لزيارة بناتهم كلما سنحت لهم الفرصة، فكان سانشو ملك نفارا[2] يتردد مرارا على قرطبة لزيارة ابنته "عبدة" وكان قد زوّجها للمنصور بن أبي عامر (ت 393هـ - 1002م) الذي تولى الحجابة في الأندلس[3].

لقد عادت بعض النصرانيات المتزوجات بالمسلمين في الأندلس نهائيا إلى أهلهن بعد وفاة أزواجهن. والذي ينبغي الإشارة إليه، هو أن قصور ممالك النصارى في شمال الأندلس لم تخل من الإفرنج قبل وبعد ظهور حركة التروبادور، وأن بعض هؤلاء الشعراء كانوا يترددون على هذه القصور، ومنهم من نبغ فيها. فزوجات المسلمين الأعجميات وأتباعهن كانوا همزة وصل بين أهل الأندلس ومختلف طبقات الإفرنج الذين التقوا بهم في قصور ممالك النصارى.

ولم يقف الزواج على الأندلسيين من بنات النصارى الإسبان، وإنما هناك أخبار تقر بأن بعض الأندلسيين قد تزوجوا من إفرنجيات، ومنهم مونوسا (Munuza) (ت 113هـ - 731م)، الذي تزوج لامبيجيا (Lampégia) ابنة أود (Eudes) دوق أكيتانيا[4]. وكان هذا القائد رئيسا لمسيرة المسلمين على البرانس (Pyrénées) وحاكما على الشمال. وقد ذكر أحد المؤرخين المسيحيين أن الدوق أود لم يقتصر على مصاهرة العرب فحسب، بل دعاهم أيضا للدخول إلى فرنسا[5]. لأن بعض

الأكيتانيين تعودوا على محالفة العرب محاولة منهم لإبعاد الكارولينجيين من الجنوب.

ومن المؤكد أن صلات المصاهرة بين العرب والإفرنج لم تقف عند هذه الحالة فقط، بل هناك الكثير من الأندلسيين يكونون قد تزوجوا من نساء إفرنجيات فضلا عن زوجات السبي. فوجود المسلمين على الشريط البروفنسي طوال قرنين من الزمن لم يمر دون مصاهرتهم البروفنسيين، بل إن نسل العرب كان من بين الأجناس البشرية التي تكوّن منها المجتمع البروفنسي قبل ظهور الحركة التروبادورية، ويكون قد انصهر في هذا المجتمع بعاداته وثقافته في عهد التروبادور وبعدهم. وحسب جوزيف رينو، أن العرب كانوا "يسبون نساء البلد من مرسيليا وأكس (Aix en Provence) ويبنون بهن، مما أدى إلى انتشار نسلهم في البلاد"[6].

وقد تزوج النصارى هم أيضا من المسلمات. وكان بعض ملوك شمال إسبانيا المسيحية في القرن الثامن الميلادي من أمهات مسلمات[7]. كما كانت تربط هؤلاء الملوك الإسبان علاقات سياسية متميزة مع أمراء بلاد اللانكدوك والبروفنس، وقد غدت قصورهم، منذ مطلع القرن الثاني عشر الميلادي، ملجأ لشعراء التروبادور البروفنسيين. فلا شك أن مثل هذه الروابط الأسرية كانت قد أسهمت في نقل عناصر ثقافية عربية إسلامية إلى شمال إسبانيا وجنوب فرنسا.

كان ألفونسو السادس ملك قشتالة بعد استرداده طليطلة سنة (478هـ - 1085م)، قد أبرم معاهدة صلح مع المعتمد بن عباد أمير إشبيلية، فأرسل إليه المعتمد جارية تسمى زايدة، فتزوجها ألفونسو[8]. ومن المرجح أن تكون هذه الجارية هي التي دفعت ألفونسو إلى مخالطة العلماء وحماية التروبادور. وهذا ما أدى به أيضا إلى إنشاء مدرسة المترجمين في طليطلة. لأن زايدة لم تنس قصرا تأدبت فيه كان أفراده كلهم من أهل العلم والأدب والغناء. ولم تنس أيضا المناظرات الشعرية التي كانت تدور بين المعتمد بن عباد ووزيره ابن عمار.

أما الصليبيون المسيحيون الذين استقروا في بلاد الشام، فقد تزوجوا هم أيضا بالنساء المشرقيات المسلمات وغير المسلمات، وإن القصور التي شيدوها في مستعمراتهم بسوريا وأنطاكيا وفلسطين، قد ضمّت عددا من الشعراء الإفرنج والمسلمين وحتى التروبادور.

أما علاقات المصاهرة بين الإفرنج ونصارى الإسبان في القرون الوسطى فلم تعرف حدودا تذكر، فكانت المصاهرات بينهما أقوى بكثير من تلك التي كانت بين المسلمين والنصارى. ولما كانت هذه المصاهرات قد ارتكزت خاصة على أمراء الإقطاع من البروفنسيين والإسبان، فإننا سنقصر البحث على العلاقات الأسرية بين قدماء التروبادور والأمراء الإسبان، ذلك لأن هؤلاء الأمراء

كانوا الوسطاء الذين مكنوا التروبادور من جني ثمار الثقافة الأندلسية وتهذيبها على طريقتهم.

إن العلاقة بين التروبادور الأول الكونت غيوم التاسع وأمراء الإسبان لم تكن علاقة الدفاع المشترك أو التحالف التقليدي فحسب، بل كانت علاقة دم أيضا. لقد كان أبوه غيوم الثامن دوق أكيتان كثير التردد على شمال الأندلس، ليس بشأن الحرب فحسب، بل أيضا لزيارة ابنته أنياس (Agnès) زوجة ألفونسو السادس (ت 503هـ - 1109م). أما غيوم التاسع فقد أنجبه من زوجته الثالثة أوديارد (Audéarde)[9]، وتعد أنياس أخته من أبيه. ثم زوج غيوم الثامن ابنته الثانية لبدرو الأول (Pedro) (ت 498هـ - 1104م) ملك أراغون[10].

تزوج ألفونسو السادس للمرة الثانية بالسيدة كونستانس (Constance) البروفنسية ابنة روبرت دي بورغونيا (R. de Bourgogne). ثم تزوج ألفونسو للمرة الثالثة بزايدة السالفة الذكر. وكان لاستيلائه على طليطلة أثر بارز في انتشار الثقافة العربية الأندلسية في شمال البرانس. ومن الطبيعي أن يكون تعدد زوجات هذا الملك، على اختلاف ثقافتهن، من العوامل التي ساعدت على عبور ثقافة العرب إلى حلفائه الإفرنج. لأن هذا الملك كان يستشير العرب في الأمور الثقافية كما استعان أيضا بالإفرنج في تسيير الأسقفيات والأديرة بطليطلة[11].

أما غيوم التاسع فقد تزوج في سنة (487هـ - 1094م) السيدة فيليبا أرملة سانشو رامير ملك أراغون الذي قتل في وشقة (Huesca). وكان غيوم التاسع قد تزوجها في إسبانيا حيث مكث مدة نصف السنة قبل أن يعود بها إلى بروفنسا[12]. ومن دون شك، أن بعض المغنيين والمغنيات ممن استخدمهم سانشو في قصره قد رافقوا الأميرة فيليبا إلى بروفنسا. ويرى نيكل أن غيوم التاسع يكون قد تعلم من هؤلاء المغنيين ما يتعلق بنظم الشعر[13].

أما أحفاد الكونت غيوم التاسع فقد انتشروا في ما وراء بحر المانش (Manche) وجنوب جبال البرانس، ولم ينجب التروبادور غيوم التاسع سوى ولد واحد هو غيوم العاشر الذي توفي مبكرا سنة (532هـ - 1137م). اهتم غيوم العاشر منذ وفاة أبيه، برعاية الشعراء التروبادور البروفنسيين الذين ينتسبون إلى الجيل الأول أو بداية الجيل الثاني. أما أشهر من حمى الشعراء التروبادور واحتضنهم في قصره، هي ابنته الملكة أليانور الأكيتانية الشهيرة (ت 601هـ - 1204م) التي أصبحت ملكة على فرنسا بعد زواجها سنة (532هـ - 1137م) من الملك لويس السابع الذي أنجب منها ماريا دي فرانس كونتيسة شمبانيا (Champagne) التي ألف في قصرها، التروفير كريتيان دي تروا (ت 586هـ - 1190م) عددا من رواياته الشهيرة[14].

وبعد طلاقها من لويس السابع، تزوجت ألينور في سنة (547هـ - 1152م) من هنري دوق نورمانديا (H. Plantagenêt) الذي أصبح في سنة (549هـ - 1154م) ملكا على إنكلترا باسم هنري الثاني؛ وقد أنجب منها ريتشارد قلب الأسد (Lion - Heart) (ت 596هـ - 1199م) الذي شارك في الحروب الصليبية. أما هذه الملكة، فقد اهتمت بالمسائل الأدبية أكثر من أي امرأة أوربية، كما آلفت الشعراء في قصرها. فكان أشهر شعرائها برنار دي فنتادور[15].

أما إيليونور بلانتاجيني (Eliénore) ابنة ألينور، فقد تزوجت ألفونسو الثامن (ت 611هـ - 1214م) ملك قشتالة، الذي كان صديقا للجونغلير والتروبادور[16]. ويعود عطفه على الشعراء إلى رغبة زوجته إيليونور التي تعودت على معاشرة التروبادور في قصر أمها ألينور الأكيتانية.

لقد توطدت العلاقات بين البروفنسيين والأيبيريين، خاصة بعد زواج ألفونسو السابع ملك ليون وقشتالة، الملقب "بالإمبراطور" (ت 552هـ - 1157م)، من سيدة بروفنسية ابنة رايمون برنجر الثاني (R. Bérenger II) ملك برشلونة (ت 490هـ - 1096م) ودوس (Douce) البروفنسية[17]. وكان رايمون برنجر قد ضم إلى ملكه كونتية بروفنس وبعض الكونتيات الإفرنجية بعد زواجه من السيدة دوس كونتيسة بروفنسا[18].

فإذا كانت حركة التروبادور قد امتدت عبر قرنين من الزمن أو أكثر، وانتشرت خارج حدود اللانكدوك والبروفنس الإقليمية، فإن الفضل يعود إلى الأمراء والدوقة الذين احتضنوا الشعراء في قصورهم، وإلى سلالة الكونت غيوم التاسع التي راعت الشعراء في فرنسا وخارجها، وعاهدت نفسها على مواصلة الحركة التروبادورية تخليدا للجد غيوم التاسع التروبادور الأول. لقد كانت لهذه السلالة التي كان أغلب أفرادها من الأمراء، علاقات مصاهرة بالإنكليز والإسبان والإفرنج والطليان والنورمان، وإن هذه المصاهرات كان لها دور فعال في تجديد الشعر ونشره.

2 - شعراء القصور:

لقد احتضنت قصور الأمراء بالأندلس فطاحل الشعراء وأبرز المغنيين والمغنيات، وكان أمراء الشمال المسيحيون قد قلدوا المسلمين في رعايتهم الشعراء والموسيقيين الذين يكون بعضهم من العرب والبروفنسيين، مثلما كانت بعض الجواري من المغنيات في قصور المسلمين من أصول أوربية، وقد تعلمن الغناء العربي. وكان آلاف الأوربيين يؤتى بهم إلى الأندلس عن طريق الأسر أو أسواق النخاسة. وقد يهرب بعضهم أو يتحرر بعد أن يقضي ردحا طويلا في المجتمع الإسلامي، فمنهم من يعود إلى بلاده أو يلجأ إلى قصر أميره لينشر ما تعلمه من المسلمين[19].

ورغم استمرار الحروب بين المسلمين ونصارى الشمال فإن ذلك لم يكن عائقا في وجه الزيارات التي تبادلها الأمراء الأندلسيون والبروفنسيون الذين كانوا يصحبون حاشيتهم المتكونة من شعراء وموسيقيين[20]. وربما كانت الموسيقى الأداة التي سهلت للبروفنسيين فهم الشعر وتقليده، وهذا ما يفسر تأثرهم بالألوان الأندلسية الغنائية، ولا سيما الموشحات والأزجال[21]. ويبدو أن أمراء بروفنسا الذين اعتادوا على زيارة الأمراء الإسبان أكثر من زيارتهم للأندلسيين، قد تعودوا على الاستماع لهذه الأغاني في قصور نصارى الشمال، لأن قصور هؤلاء كان أغلب أفرادها المتعلمين من العرب[22]، الذين كان من بينهم الموسيقيون والمنشدون[23].

لقد استخدم ممالك النصارى في كل من إسبانيا وصقلية، مغنيين عربا من كلا الجنسين في قصورهم. ويرى ترند (Trend) أن الكتب الموسيقية انتشرت في أوربا بتراجم لاتينية عندما هاجر الطلاب النصارى إلى طليطلة بعد سقوطها على يد ألفونسو السادس[24]. ومعنى ذلك أن سبب انتشار الموسيقى عند الإفرنج في جنوب فرنسا وشمال إسبانيا يعود إلى مدرسة المترجمين الطليطليين. وقد انتقلت الأنغام الأندلسية إلى البروفنس رفقة الأغاني العربية التي تقترن بها.

إن السهرات التي كان يقيمها ممالك الشمال، كان يشترك فيها المغنون العرب والإسبان والبروفنسيون. وحسب التروبادور بيار فيدال الذي كان كثير التردد على قصور إسبانيا، أن الفرسان الكتالانيين كانوا يستقبلون التروبادور البروفنسيين أحسن استقبال، كما كانوا يشتركون معهم في نظم الشعر، ومن بينهم موسيقيون إسبان[25]. أما تأثر هؤلاء النصارى بالموسيقى العربية فيؤكد عليه الآلات التي كانوا يعزفون عليها والتي أسماؤها كلها من أصل عربي.

إن عددا من الأندلسيين من تجار وأهل الفن قد ترددوا على قصور ممالك الإسبان في الشمال، ومن ذلك ما رواه ابن بسام عن ابن الكتاني المتطبب الذي امتهن تجارة الجواري. جاء في "الذخيرة" أن ابن الكتاني قال: "شهدتُ يوما مجلس العلجة بنت شانجه ملك البشكنس، زوج الطاغية شانجه بن غرسية بن فرذلند - بدّد الله شيعتهم - لبعض ترددنا عن ثغرنا إليه في الفتنة، وفي المجلس عدة قينات مسلمات من اللواتي وهبهن له سليمان بن الحكم أيام إمارته بقرطبة، فأومأت العلجة إلى جارية منهن فأخذت العود وغنت بهذه الأبيات:

خليليّ ما للريح تأتي كأنما	يخالطها عند الهبوب خلوق
أم الريح جاءت من بلاد أحبتي	فأحسبها ريح الحبيب تسوق
سقى الله أرضا حلها الأغيد	الذي لتذكاره بين الضلوع حريق
أصار فؤادي فرقتين فعنده	فريق وعندي للسياق فريق

فأحسنت وجودت، وعلى رأس العلجة، جاريات من القوامات أسيرات كأنهن فلقات قمر، فما هو إلا أن سمعت إحداهن الشعر، فأرسلت عينيها كأنهما مزادتان، فرققت لها وقلت: ما أبكاك؟ قالت: هذا الشعر لأبي، وسمعته فهيج شجوي، فقلت لها: يا أمة الله ومن أبوك؟ قالت: سليمان بن مهران السرقسطي، ولي في هذا الإسار مدة، ولم أسمع لأهلي بعد خبرا"[26].

نرى من خلال هذا النص أن من الأمراء المسلمين بالأندلس من كان يهب لممالك النصارى المغنيات المسلمات، وأن من بين الأسيرات المسلمات من كان أبوها شاعرا، وابن الكتّاني كان من بين الكثيرين الذين ترددوا على قصور ممالك النصارى التي كان يلتقي فيها البروفنسي والأيبيري والأندلسي. وأن الحفلات التي كان يقيمها أمثال هذا الملك[27] كان يحضرها العرب دون عوائق.

كانت الأرستقراطية الأندلسية لا تقبل الجواري الأميات، فكن يتعلمن رواية الشعر والغناء والموسيقى[28]. وكان ابن الكتّاني تاجر أسواق النخاسة يعلم قيانه الكتابة والقراءة قبل بيعهن في بلاد النصارى. وجاء في "الذخيرة" قوله: "فأنا منبه الحجارة، فضلا عن أهل الفدامة والجهالة، واعتبر ذلك بأن في ملكي الآن أربع روميات كن بالأمس جاهلات، وهن الآن عالمات"[29]، فكم من جارية باعها ابن الكتّاني لملوك النصارى تحسن اللغة الرومية واللغة العربية على السواء.

يعتقد روني نيللي أن بعض البارون الأوكسيتانيين، ومن بينهم غيوم التاسع - وهو لا يزال صغيرا آنذاك - يكونون قد سمعوا في قصورهم قصائد على الطريقة الأندلسية[30]. ومعنى ذلك أن قصور الأوكسيتانيين لم تخل هي أيضا من الجواري كاللائي كان يبيعهن ابن الكتّاني، أو من الأسيرات المسلمات اللائي كان يتقاسمهن أمراء الإفرنج والمحاربون بعد عودتهم من إسبانيا؛ أو على الأقل قد سمعوا هذه الأغاني أو القصائد الشعرية العربية في قصور ممالك النصارى الأيبيريين، إذ لم تكن وقتئذ، حدود طبيعية بين أهل أيبيريا وأهل البروفنس.

ورغم رفض ملوك النصارى الإسبان وجود المسلمين على أرضهم فإنهم لم يرفضوا علومهم وثقافتهم. فبعد استيلائه على طليطلة، دعا الملك ألفونسو السادس الكثير من شيوخ المسلمين واليهود إلى تعليم لغة العرب وفنونها لأبناء النصارى في قصره[31]. وكان الشاعر ابن عمار وزير المعتمد بن عباد قد تردد لعدة مرات على قصر الملك ألفونسو السادس بعد استرداده مدينة طليطلة[32]. ومن غير الممكن أن يتجنب الحديث عن الشعر العربي في مثل هذه المناسبات خاصة وأن ألفونسو هذا، كان يتكلم ويكتب العربية، وكان قد تزوّج من مسلمات وأيبيريات وبروفنسيات، كما زوّج بناته للإسبان والبروفنسيين والصقليين، وكان يتردد على قصره إلى جانب الشاعر ابن عمار، شعراء مسلمون

من بلاد الأندلس وتروبادور من بروفنسا وإسبانيا.

كان الشاعر ابن عمار (ت 477هـ - 1084م) يتردد أيضا على قصر رايمون برنجر الثاني كونت برشلونة[33]. والجدير بالذكر، أن آل برنجر، وبحكم الروابط الأسرية، كانوا في الوقت نفسه ملوكا على برشلونة وبروفنسا، وأن قصورهم لم تخل من أعيان بروفنسا.

وعلى ضوء ما مر بنا، نستطيع أن نقول إن قصور ممالك الشمال في إسبانيا كانت بمنزلة الجسر الذي ربط بين الثقافتين العربية والبروفنسية نظرا إلى اختلاط علماء المسلمين وأدبائهم بمثقفي البروفنس، ورعاية ملوك وأمراء الشمال الأيبيري لهم. وبما أن حضارة العرب المسلمين كانت قد بلغت أوج ازدهارها في ذلك الوقت، فمن الطبيعي أن يكون البروفنسيون والفرنجة وغيرهم من الأوربيين النصارى هم الذين أخذوا الشيء الكثير من العرب المسلمين.

وكان ألفونسو السابع بدوره قد احتفى حفاوة كبيرة بالفلاسفة المسلمين وبعض علماء الطوائف غير الإسلامية التي نفاها أمراء الموحدين من الأندلس. وكان هذا الملك نفسه قد التحق بمعاهد المسلمين من قبل. وظلت اللغة العربية منذ عهد الملك ألفونسو السادس، وطوال قرنين من الزمن، لغة البلاد في طليطلة.

يعود ظهور التروبادور في إسبانيا إلى جيل غيوم التاسع، إذ جاءوا في النصف الأول من القرن الثاني عشر الميلادي إلى كاتالونيا وأراغون وقشتالة وليون. وفي ذلك العصر تألق الشاعر ماركبرو (Marcabrun) الذي نظم قسما من شعره في قصور إسبانيا. ومن الأرجح أن الشعراء التروبادور الذين احتضنتهم القصور الإسبانية مدة طويلة قد تعلموا بعضا من الفنون العربية. إذ كانت هذه القصور تأوي إلى جانب المغنيين والشعراء النصارى مغنيين وشعراء مسلمين.

ولم يكن تنقل الشعراء إلى ما وراء البرانس وقفا على البروفنسيين، بل كذلك هاجر التروبادور الإسبان إلى بروفنسا. إذ كان الشاعر غيرو دي كابريرا (Guiraut de Cabrera) الإسباني الأصل، صديقا للفيكونت البروفنسي آبل دي فنتادور[34]. وقد نبغ عدد من الشعراء الأيبيريين في جنوب فرنسا لدى مخالطتهم كبار التروبادور. وكان الجونغلير الإسبان قد سبقوا الشعراء في معاشرة أمراء البروفنس، ومن المحتمل أن يكون هؤلاء الجونغلير من بين الذين نقلوا خصائص الشعر العربي إلى جنوب فرنسا، لأنهم كانوا من حفظة شعر غيرهم يتكسبون به في الأسواق والقصور.

نستخلص مما سبق أن بواكير الشعر البروفنسي الأوكسيتاني كانت قد التحمت مع الشعر العربي في هذه القصور التي كان أصحابها يتذوقون الآداب دون السؤال عن جنسيتها. وفضلا عن

إسبانيا، كان البروفنسيون قد التقوا بالعرب أو سمعوا أشعارهم في جهة أخرى من أوربا حيث تركت الثقافة العربية الإسلامية بصماتها. هذه الجهة هي جزيرة صقلية.

بعد سيطرة النورمان على الجزيرة سنة (484هـ - 1091م)، هاجر عدد من الشعراء العرب إلى الأندلس وشمال إفريقيا، وكان من بينهم عبد الجبار بن حمديس وعبد الحق الشهمي وغيرهما، إلا أن بعض الشعراء بقوا في الجزيرة تحت حماية النورمان بعد أن وعدهم روجار الأول بحسن اتجاهه نحوهم[35]. ولم تكن هنالك صعوبات حول التفاهم اللغوي بين الملتين، إذ كانت اللغة الإغريقية سائدة في شرق الجزيرة بينما سادت اللغة العربية في غربها[36]. وظل أمراء النورمان يستخدمون اللغتين طوال حكمهم.

ولئن كان روجار يتذوق الشعر العربي ذوقا سليما، فإن إغراءه الشعراء جذب إليه العديد من الأفارقة الشماليين والأندلسيين إلى صقلية[37]، وحتى التروبادور من جنوب فرنسا. لقد دعا روجار الثاني (ت 549هـ - 1154م) الشريف الإدريسي وطلب منه تأليف كتاب في الجغرافية، كما حل على قصره أيضا الشاعر أبو الصلت المصري الموسيقي (ت 561هـ - 1165م)، وجورج الأنطاكي السوري الذي كلفه روجار بجمع المخطوطات العربية[38].

بدأت لمسات الشعر الدارج تدب في مدرسة صقلية منذ عهد روجار الثاني ونشأت في عهد غيوم الثاني (ت 585هـ - 1189م). وبلغت الفنون الشعرية والفلسفية ذروتها في بلاط فريدريك الثاني (ت 738هـ - 1337م) الذي أعجب بالشعر العربي فاعتنى بالشعراء. فالشعر الشعبي إذن، بدأ بعد وفاة روجار الأول أي في الفترة نفسها التي بدأ فيها غيوم التاسع نظم الشعر باللغة المحلية. والجدير بالذكر، أن المدرسة الصقلية التي بنيت على دعائم الثقافة العربية، كانت المهد الأول للشعر الإيطالي الذي لمع نجمه في عهد دانتي وبتراركا.

لقد وجد التروبادور طريقا سهلا نحو إيطاليا، إذ وفدوا بكثرة على الشمال كما حلوا أيضا على قصور أمراء صقلية. وكان أمراء إيطاليا يستقبلون هؤلاء التروبادور البروفنسيين بحفاوة في قصورهم[39]. أما قصور مونفرا فكانت المهد الأول الذي ترعرع فيه التروبادور البروفنسيون المهاجرون، وكان لأمراء هذه المقاطعات الشمالية من إيطاليا اتصالات بالمشرق إذ شارك معظمهم في الحروب الصليبية. فغيوم الثالث (ت 588هـ - 1192م) شارك في الحملة الصليبية الثانية، وكان بونيفاس (Bonifaccio) يصحب التروبادور إلى الأراضي المقدسة. وقد احتضن هذا الأمير في قصره عددا من الشعراء التروبادور أبرزهم رامبو دي فاكيرا (Raimbaut de Vaqueiras)، وغوسلم فيدي، وأرنو دي ماراي (Arnaut de Mareuil)، وبيار فيدال وغيرهم[40]. وقد أرسل

الشاعر غوسلم فيدي أغنية إلى الأمير بونيفاس في الأراضي المقدسة مثلما فعل ماركبرو مع الأمير الشاعر جوفري روديل أثناء الحملة الصليبية الثانية.

إن صقلية تعد من أهم الطرق التي مرت بها ثقافة العرب المسلمين إلى أوربا، لأن هذه الجزيرة بعد احتلال النورمان، لم تعش محاكم دواوين التفتيش بل تعايشت فيها الثقافة العربية والأوربية جنبا إلى جنب[41].

3 - العلاقات المهنية:

أ) الهجرة:

الهجرة ظاهرة اجتماعية وجدت على مر العصور إلا أنها قد تكثر في بعض المجتمعات المتقدمة. ولما كانت الحضارة العربية الإسلامية في الأندلس أرقى الحضارات، فإننا نلاحظ أن بلاد الأندلس كانت أكثر استقطابا للمهاجرين الأجانب. ومع ذلك، فإن بعض الأحداث بينت أن الأندلسيين هم أيضا هاجروا إلى ممالك الشمال المسيحي وبلاد الإفرنج.

ولما كانت الظروف السياسية والاجتماعية قاسية في جنوب فرنسا بسبب غزوات الإفرنج ومحاولتهم إخضاع أهل البروفنس، أصبح الشعب البروفنسي في القرن الحادي عشر الميلادي (الخامس الهجري) يتطلع إلى الجنوب لتحقيق أحلامه وليس إلى الشمال[42]. وكان هذا الجنوب هو شمال بلاد الأندلس، خاصة وأن الكثير من البروفنسيين يرجعون إلى أصول أيبيرية من بشكنس وغسكون، كانوا قد هاجروا إلى بلاد أوك.

ولم يهاجر البروفنسيون والإفرنج إلى الأندلس وحسب، بل هاجروا أيضا إلى المشرق العربي لمقاصد مختلفة، منها الحج[43] إلى القدس الذي سبق الحروب الصليبية بعدة قرون، وكان أغلبهم من الأعيان والأمراء والمغامرين والتجار. وقد يكونون أيضا من الجواسيس إذ نشبت بينهم وبين العرب والتركمان مناوشات كثيرة زادت في حجة افتعال الحروب الصليبية في المشرق. وقد زار هؤلاء النصارى بلاد الشام وفلسطين التي ازدهرت فيها الثقافة العربية منذ العهد الأموي.

لقد استعان الحجاج النصارى في بلاد الشام، قبل وأثناء الحروب الصليبية، ببعض المثقفين العرب والعلماء في معرفة حضارة الإسلام، وقد لجأوا أيضا إلى السريان الذين كانوا يتقنون اللغة اللاتينية واللغة العربية إلى جانب لغتهم السريانية، بل هاجر بعضهم إلى أوربا واندمجوا في المجتمع الأوربي لكونهم مسيحيين. وأكثر الذين قصدوا أوربا، استقروا في بلاطات أمراء الإفرنج، وبعضهم

توسطوا بين العلماء والأدباء من العرب والإفرنج[44].

فإذا كانت دوافع الحج إلى إسبانيا والمشرق العربي سياسية ودينية، فإن نتائجها كانت ثقافية أيضا، إذ اختلط الحجيج الإفرنج بالمسلمين وغير المسلمين ممن يحملون الثقافة العربية، ويتبادلون المعارف، وكان مما أخذه الإفرنج من العرب يفوق مما أخذه العرب من الأوربيين.

أما العرب فقد كانت لهم مواقع في جنوب فرنسا استقروا فيها على الساحل اللازوردي وداخل البروفنس وبعض نواحي بلاد اللانكدوك، وذلك منذ دخولهم الأراضي الإفرنجية في القرن الثاني الهجري (الثامن الميلادي) واستمروا إلى ما بعد القرن الرابع الهجري (العاشر الميلادي). وحسب غوستاف لوبون (Gustave le Bon) أن علم وصف الإنسان قد أثبت وجود حفدة للعرب في أمكنة كثيرة من بلاد فرنسا[45]، وخاصة في المناطق الجنوبية.

إن وجود العرب في فرنسا لم يقتصر على الفاتحين فحسب، بل نزح إلى هذا البلد عدد من أفراد الشعب الأندلسي، لأسباب متعددة. وقد ذهب رينو إلى أن "بعضا ممن لجأوا إلى شارلمان أثناء الحروب كانوا من المسلمين الذين أصبحوا مسيحيين، وكثير من هؤلاء اللاجئين أصبحوا يشكلون فيما بعد جزءا من حاشية بعض العظماء"[46]. ونحن لا نوافق رينو على هذا القول، لأن الذين لجأوا إلى شارلمان كانوا من السياسيين الذين تخاصموا مع أضرابهم، ولم يأت عنهم أنهم استقروا في بلاط شارلمان. أما الذين أصبحوا مسيحيين فهم حفدة الأسرى الذين أجبروا على التنصر.

نخلص من كل هذا، إلى أن انتشار العرب في فرنسا لم يقتصر على المناطق الجنوبية بل سكنوا أيضا المناطق الشمالية، ولعل أوجه الشبه العريضة التي نصادفها في كل من الأدب التروفيري والأدب الأندلسي، وعلى وجه الخصوص عناصر الغزل العفيف والمواقف البطولية النبيلة، لدليل على أن شعراء الشمال من التروفير لم يأخذوا عناصر الغزل الفروسي من التروبادور في الجنوب فحسب، بل كذلك اتصلوا مباشرة بالعرب الذين آلفوا بعضهم في قصور الشمال، علما بأن الروايات والقصائد التي اشتهرت في القرنين الثاني عشر والثالث عشر الميلاديين ألفها كريتيان دي تروا (Chrétien de Troyes) وأمثاله من التروفير في القصور ولأصحاب البلاط من دوقة وقوامس.

وعلى ضوء ما سبق، نستنتج أن وجود العرب في فرنسا بجنوبها وشمالها كان له الفضل في تجسيد ثقافة العرب المسلمين من فكر وأخيلة وعلوم، وبلورتها عند مفكري الإفرنج والكنسيين والتروبادور. ومثلما عرف هؤلاء الأوربيون عن العرب فنون الزراعة والتجارة والحرب، عرفوا عنهم أيضا شيئا من الشعر واللغة والفلسفة.

كان الجونغلير الأيبيريون الذين يعرفون أحوال الأندلسيين يهاجرون إلى بلاد البروفنس واللانكدوك، إما طلبا للعيش والتكسب أو هروبا من الجيش الذي كان يستخدمهم دون مقابل، ضد المسلمين في الأندلس. كما هاجر كذلك الشعراء التروبادور وغيرهم من الأوكسيتانيين نحو الجنوب، هروبا من رجال الإقطاع وحلفائهم.

أما الراهب غيوم دي مونتانياغول الذي لجأ إلى أراغون، فاراً من الكنيسة، فقد نظم قصائد سياسية فضح فيها رجال الدين والإقطاع من الإفرنج(47). ويعد غيوم دي مونتانياغول الذي احتك بشعراء الأندلس في شمال شبه الجزيرة، أول شاعر أدخل "الغزل العفيف" إلى قاموس الشعر البروفنسي الأوكسيتاني. وقد أضفى على شعره طابعا فلسفيا يتأرجح بين التمرد على الكنيسة والاتجاه نحو الصوفية، وهو مذهب موروث عن عقلانية القديس أوغستين الجزائري (354م - 430م) الذي حارب متناقضات الكنيسة من خرافات واستغلال.

فإذا كان غزل مونتانياغول قد عرفه المتصوفة وعامة الناس في الأندلس، فإن غزل التروبادور الأول كان أرستقراطيا. ويكون الجونغلير أو التروبادور أنفسهم قد جلبوا نماذج الغزل من القصور التي هاجروا إليها، إذ كان التروبادور والجونغلير عادة ما يتصلون بالقصور في البلاد التي يهاجرون إليها، لأن مختلف طبقات الشعراء التروبادور هاجروا إلى قصور فرنسا وإيطاليا والأندلس ومالطا وغيرها من البلدان المتوسطية(48).

وفي عصر المرابطين والموحدين ظهر نفوذ الفقهاء في قصور الأمراء المتشددين، فنفوا من الأندلس أكثر المشتغلين بالفلسفة، فرحل الفلاسفة والعلماء والشعراء، كما رحل أيضا المسيحيون واليهود إلى الممالك المجاورة. وقد دخل بعضهم فرنسا لينشروا الثقافة الإسلامية التي رحلوا بها. فانتشار الثقافة العربية الإسلامية في الشمال الإسباني زاد في تشجيعها هجرة المستعربة خلال فترة حكم المرابطين والموحدين(49). والمستعربة هم المسيحيون الذين عاشوا في كنف الإسلام مستبقين على دينهم إلا أنهم كانوا يتحدثون العربية ويعرفون فنونها ومصادرها، وقد استعان بهم نصارى الشمال في الترجمة والتفسير.

لقد هاجر العرب والإفرنج أيضا إلى جزيرة صقلية؛ ففي عهد الكونت روجار الأول وابنه روجار الثاني، هاجر الكثير من النورمان من شمال فرنسا إلى صقلية كما هاجر إليها الإفرنج من بروفنسيين وغيرهم في تلك الفترة(50) التي تزامنت مع نهوض الشعر الشعبي في الجزيرة وجنوب فرنسا. لقد أصبحت صقلية في عهد آل روجار من أغنى الدول في المنطقة زيادة على الإشعاع الثقافي الذي ساد قصورها.

ب) التجارة:

كانت الأندلس منذ عهد الأمويين أعز بلاد في أوربا، فكانت مدنها وخاصة قرطبة مركزا اقتصاديا واسع الشهرة يقصده التجار الأوربيون من كل جهة. وكان لموقع الجزر التي يحكمها العرب المسلمون في البحر الأبيض المتوسط، الطريق المباشر في الاتصال بين الشرق والغرب، وبين أوربا وشمال إفريقيا. وفي عصر الفرنجة الكارولينجيين توطدت العلاقات الاقتصادية والمبادلات التجارية بشكل فعّال بين أوربا والعرب المسلمين(51). وقد نتج عن هذه العلاقات انعكاسات فكرية وحضارية على العالم اللاتيني.

تعد الأندلس كذلك موقعا استراتيجيا يربط بين الشرق والغرب، فكانت ثروة المشرق تمر عبر الأندلس وتتوزع على البروفنس واللانكدوك، إذ كانت القوافل تأتي باستمرار من بلنسية والمرية لتعبر الرون(52). لقد غدت مقاطعات بروفنسا وناربونة وأكيتانيا، وقتئذ، من أغنى المناطق في جنوب فرنسا ليس لتبادلها التجاري مع المسلمين والإسبان فقط، بل كذلك لاتصالها الوثيق بالثقافة الإسلامية التي ازدهرت في الأندلس(53). ولم يحدث ممالك شمال إسبانيا سك العملة في بداية الأمر، بل تعاملوا بالدينار والدرهم الأندلسيين، كما تعاملوا أيضا بالعملات الإفرنجية(54). ويفهم من ذلك أن التبادل التجاري كان مزدهرا في هذه المناطق بين العرب والإسبان والإفرنج.

كان للعرب مراكز تجارية في إيطاليا وجنوب فرنسا، وذلك منذ عهد الكارولينجيين. وفي بداية القرن الثاني عشر الميلادي، وهو عصر التروبادور الأول غيوم التاسع، قام أحد رجال الدين اليهود يدعى الحاخام بنيامين التطيلي بجولة في جنوب فرنسا لزيارة الطوائف اليهودية، وفي بلاد اللانكدوك وجد المدينة متعددة الجنسيات، وفضلا عن بني جنسه اليهود، التقى بعرب الغرب، وتجار لمبارديا وروما، وتجار مصر وتجار من غالة وتجار من شمال إسبانيا والأندلس، وتجار من جنوا وغيرهم من تجار بلدان المتوسط، فكان يسمعهم وهم يتحدثون بمختلف اللغات(55).

ومعنى ذلك، أن بلاد اللانكدوك التي نظم غيوم التاسع بلغتها قصائده الشعرية كان يقصدها المصريون والمغاربة والأندلسيون قبل أن يظهر فيها التروبادور، وأن اللغة العربية لم تكن غريبة في أسواقها وربما أيضا في قصورها، فمن الممكن أن يكون أهل بلاد أوك قد تعرفوا على الشعر الأندلسي قبل غيوم التاسع.

وتعد بيزا من أهم المدن التي كان يقصدها التجار العرب في القرون الوسطى(56). وبيزا مدينة أثرية وتجارية تقع إلى الشمال من إيطاليا، ولا تبعد كثيرا عن جنوا. فقد كان للعرب مواقع تجارية

دائمة في هاتين المدينتين، إذ كانت هذه المنطقة المكان المفضل الذي يلتقي فيه التجار الإفرنج بتجار جنوب المتوسط المسلمين. وكان شمال إيطاليا، بغض النظر عن صقلية، من بين الطرق التي مرت بها حضارة العرب المسلمين إلى أوربا.

وفي صقلية ازداد نشاط التجارة منذ عهد الأغالبة، ما بين الصقليين والإيطاليين من جهة، والصقليين والأندلسيين من جهة أخرى. ولم تكن التجارة مع الروم وقفا على الصقليين وحدهم، بل تعامل الروم أيضا مع أهل شمال إفريقيا الذين اشتهروا بأسطولهم البحري منذ القرن العاشر حتى القرن الثامن عشر الميلاديين، فكانت سفنهم تعبر البحر الأبيض المتوسط من ضفة إلى أخرى(57). وقد تداول الناس العملة العربية الصقلية في نابولي وسالرنو (Salerno) ومقاطعات أخرى من جنوب إيطاليا، حتى أواخر القرن الحادي عشر الميلادي(58). فازدهرت هذه المنطقة في ذلك الوقت، بفضل تجارة العرب وجلبت مدن إيطاليا التجارية أنظار الأوربيين من كل مكان.

كانت السفن التجارية الإفرنجية في العصر العباسي وقبله، تقلع من ميناء مرسيليا وغيره من موانئ الجنوب وتتجه إلى موانئ سوريا ومصر لتتزود منها بالتوابل والأقمشة والعطور(59). ومعنى ذلك أن المعاملات التجارية بين العرب والإفرنج تعود إلى عهد قديم، وأن تردد هؤلاء الإفرنج على الموانئ العربية قد كوّن لهم فكرة عن حضارة العرب التي كانت مزدهرة وقتئذ.

وقد تطورت العلاقات التجارية بين العرب والإفرنج أثناء الحروب الصليبية، وهو العصر الذي بدأ فيه الأوربيون يحتكرون التجارة؛ فقبل ذلك، كانت التجارة في المتوسط تحت مراقبة العرب المسلمين. لكن التجارة ظلت مستمرة بعد الحروب الصليبية بين بلاد شمال إفريقيا والأندلس وأوربا، ولم تفتك سيادة التجارة من يد العرب المسلمين إلا في البلدان التي وقعت في تلك الفترة، تحت وطأة النورمان والإفرنج، مثل صقلية والشرق الأوسط.

ومن جهة أخرى، فإن جزءا من تجارة الأندلس كان لا يصل إلى جنوب فرنسا إلا بعد المرور بممالك نصارى الشمال الذين يكونون من المروجين لبضاعة المسلمين في ما وراء جبال البرانس. لأن نصارى الشمال الأيبيري ومسلمي الأندلس كانوا يتاجرون فيما بينهم(60).

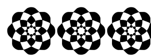
ولم تكن التجارة حكرا على أشخاص عاديين أو حرفيين، فقد كان عدد من الشعراء أصحاب دكاكين ومحلات تجارية في مرسيليا وطولوشة وناربونة. فالتروبادور البروفنسيون الذين اعتادوا دخول بلاد الأندلس، كانوا في الحقيقة يشترون الآلات الموسيقية وغيرها من الأدوات الحضارية الأندلسية، وقد تدفقت عليهم الأموال الطائلة عن طريق التجارة مع الأندلسيين(61).

ورغم الحروب التي دارت رحاها بين المسلمين في الأندلس والتحالف الإفرنجي الإسباني، فلم تشل حركة التجارة بين العرب والأوربيين، ولم ينقطع تدفق قوافل التجار بين المدن الأندلسية والمدن الأيبيرية الشمالية والبروفنسية، بل كان الإفرنج يستخدمون الأسرى المسلمين والعبيد وسيلة للتفاهم بين التاجر الأندلسي ورجال الإقطاع الإفرنج أو البروفنسيين. ونعتقد أن التجار عموما، كانوا يفهمون لغة زبائنهم لكثرة تعاملهم معهم، وأن التجارة كانت وسيلة من وسائل تعلم اللغات، وقد يتعدى الفهم إلى الفنون الأخرى.

وكان لاحتكاك الإفرنج بالعرب أثناء المبادلات التجارية أثره البالغ في انتشار اللغة العربية بين التجار الغربيين، إذ أننا نجد عددا من الكلمات العربية في اللغات الأوربية[62]. ومما يدل على أن المبادلات التجارية كانت عاملا من عوامل بعث الثقافة العربية الإسلامية إلى أوربا، المصطلحات التجارية العربية التي اقتبسها الأوربيون مثل (calibre) من قالب، و(tare) من طرح، و(chèque) من صك، و(tarif) من تعريفة، وغيرها[63].

ولم تقف التجارة على البضائع العادية بل تعدتها إلى بيع البشر. إذ كان العبيد مصدر رزق في أوربا الغربية عند كل من النصارى واليهود والمسلمين. لقد ذهب بدزولا (Bezzola) إلى أن مدن إيطاليا الكبيرة وغالة كانت مسرحا لتجارة الرقيق يحترفها عرب المتوسط والقراصنة اليهود[64]. إلا أن بدزولا تجاهل دور الإفرنج في بيع الأسرى، ونشاط القراصنة الإيطاليين في تجارة الصقالبة (Slaves) والعبيد في دول حوض المتوسط. ولم تخل المصادر العربية من الإشارة إلى مثل هذه التجارة التي امتهنها كل من المسلمين والمسيحيين واليهود في أوربا.

لقد أدت تجارة الرقيق دورا فعالاً في اختلاط العنصر العربي بالعناصر الإفرنجية في المجتمعات الأندلسية والأوربية. ولما كان أمراء العرب في الأندلس يطلقون سراح العبيد في المناسبات[65]، فإن العبد من الغلمان أو الجواري، بعد أن يقضي ردحا من الزمن بين المسلمين، يعود إلى بلده بكل ما تعلمه عند أسياده قبل عتقه؛ أما الأسرى المسلمون، فكانوا يباعون في أسواق ناربونة ومرسيليا وآرل[66]، وغالبا ما كان هؤلاء الأسرى من الجند أو من السبايا. وبالتأكيد أنهم قد أفادوا المجتمع الذي سيقوا إليه ببعض من معارفهم وثقافتهم قبل أن يذوبوا فيه.



هوامش الفصل الثاني:

1) غوستاف لوبون: حضارة العرب، ترجمة عادل زعيتر، دار إحياء التراث العربي، الطبعة الثالثة، بيروت 1979، ص 332. - انظر، ابن عذاري المراكشي: البيان المغرب في أخبار الأندلس والمغرب، تحقيق كولان وليفي بروفنسال، الطبعة الأولى، ليدن 1948، ص 30. - انظر أيضا، ليفي بروفنسال: حضارة العرب في الأندلس، ص 81. - وانظر كذلك،

Réto Roberto Bezzola : Les origines et la formation de la littérature courtoise en Occident, 2e P., T.1, p. 154.

2) يذهب بالنثيا إلى أن هناك التباسا بين سانشو دي قشتالة وسانشو دي نفارا. انظر،

A.- G. Palencia: Historia de la España musulmana, pag. 191.

من المرجح أن يكون هذا الملك هو سانشو الثالث ملك نفارا (ت 427هـ - 103م)، لأن النفاريين كانوا قد اتصلوا بالعرب أكثر من غيرهم.

3) ليفي بروفنسال: حضارة العرب في الأندلس، ص 81.

4) S.- M. Imamuddine: Some Aspects of Socio - Economic and Cultural History of Muslim Spain, Leiden 1965, p. 186. - Cf. C.- S. Albornoz : l'Espagne musulmane, O.P.U. - Publisud 1985, p. 36.

5) جوزيف رينو: الفتوحات الإسلامية، ص 63 (الهامش).

6) المصدر نفسه، ص 159.

7) د. نور الدين حاطوم: تاريخ العصر الوسيط في أوربا، ص 425.

8) A.- G. Palencia: Historia de la España musulmana, pag. 81.

9) A.- R. Nykl: Hispano - Arabic Poetry and its Relations with the Old Provençal Troubadours, p. 374.

10) R. Briffault : Les Troubadours et le sentiment romanesque, p. 47.

11) A. Jeanroy : La poésie lyrique des Troubadours, T.1, p. 204.

12) R. Briffault : Les Troubadours, p. 47. - Cf. Leslie Topsfield: Troubadours and Love, Cambridge University Press 1978, p. 13.

13) A.- R. Nykl: Hispano - Arabic Poetry..., p. 375.

14) J.- L. Houssat : Troubadours et cours d'amour, P. U. F., 5e éd., Paris 1979, p. 54.

15) طالع أخبارها في:

Antonio Viscardi: Le letterature d'Oc e d'Oïl, Ed. Accademia, Milano 1967, pp. 163 segg. - Cf. René Grozet : Histoire du Poitou, P. U. F., 2e éd., Paris 1970, p. 50. - Cf. Jean Dufournet : Anthologie de la poésie lyrique française des XIIe et XIIIe siècles, Ed. Gallimard, Paris 1989, pp. 12 - 13.

16) R.- R. Bezzola : Les origines..., 3e P., T.2, p. 342.

17) Ibid., p. 342.

18) د. نور الدين حاطوم: تاريخ العصر الوسيط في أوربا، ص 856.

19) A.- G. Palencia: Historia de la España musulmana, pag. 189.

20) R. Briffault : Les Troubadours, p. 51.

21) S.- M. Imamuddine: Some Aspects..., p. 143.

22) R. Briffault: Op. cit., p. 61.

23) G.- B. Trend: Spain and Portugal, in The Legacy of Islam, p. 16.

24) Ibid., p. 18.

25) R.- R. Bezzola : Les origines..., 3e P., T.2, p. 341.

26) ابن بسام: الذخيرة في محاسن أهل الجزيرة، تحقيق د. إحسان عباس، دار الثقافة، بيروت 1979، ق3، م1، ص 318 وما بعدها.

27) هو سانشو غرسيا (ت 432هـ - 1017م) كونت قشتالة.

28) د. صلاح خالص: إشبيلية في القرن الخامس الهجري، دار الثقافة، بيروت 1965، ص 91.

29) ابن بسام: الذخيرة، ق3، م1، ص 320.

30) R. Nelli : l'Erotique des Troubadours, T.1, p. 77.

31) S.- M. Imamuddine: Some Aspects..., pp. 188 - 189.

32) Sigrid Hunke : Le soleil d'Allah brille sur l'Occident, Maison des Livres, Alger 1987, p. 20.

33) Ibid., p. 374.

34) R. Briffault : Les Troubadours, p. 62.

35) F. Gabrieli : La politique arabe des Normands en Sicile, in Studia Islamica, vol. ix, 1958, p. 94 ss.

حول الشعراء الذين بقوا تحت الحكم النورماني وقربهم روجار الأول في قصره، ينظر، العماد الأصفهاني الكاتب: خريدة القصر وجريدة العصر، قسم شعراء المغرب، تحقيق محمد المرزوقي وآخرون، تونس 1966، ص 20 وما بعدها. ينظر أيضا،

R.- R. Bezzola : Les origines..., 3e P., T.2, p. 497.

36) R.- R. Bezzola : Op. cit., p. 496.

37) د. إحسان عباس: العرب في صقلية، دار الثقافة، الطبعة الثانية، بيروت 1975، ص 287.

38) R.- R. Bezzola : Les origines..., 3e P., T.2, p. 491 ss.

39) Ibid., p. 344. - Cf. A. Jeanroy : La poésie lyrique des Troubadours, T.1, pp. 62 - 63.

40) A. Jeanroy : Op. cit., p. 230 ss.

41) للمزيد من المعلومات حول صقلية وإيطاليا انظر، محمد عباسة: أثر الشعر الأندلسي في شعر التروبادور منذ نشأته حتى القرن الثالث عشر الميلادي، رسالة ماجستير، جامعة بغداد 1983، ص 233 - 245.

42) A.- R. Nykl: Hispano - Arabic Poetry..., p. 372.

43) Cécile Mourisson : Les Croisades, P. U. F., 2e éd., Paris 1973, p. 9.

44) د. زكي النقاش: العلاقات الاجتماعية والثقافية والاقتصادية بين العرب والإفرنج خلال الحروب الصليبية، ص 195 وما بعدها.

45) غوستاف لوبون: حضارة العرب، ص 390.

46) جوزيف رينو: الفتوحات الإسلامية، ص 106 وما بعدها.

47) R. Briffault : Les Troubadours, p. 134.

48) L. Topsfield: Troubadours and Love, p. 5.

49) G.- B. Trend: Spain and Portugal, p. 10.

50) M. Amari: Storia dei Musulmani di Sicilia, vol. 3, 1a P., pp. 219 segg .

51) ليفي بروفنسال: حضارة العرب في الأندلس، ص 78.

52) R. Briffault : Les Troubadours, p. 73.

53) Ignacio Ölagüe: Les Arabes n'ont jamais envahi l'Espagne, Paris 1965, p. 343.

54) د. نور الدين حاطوم: تاريخ العصر الوسيط في أوربا، ص 440. - انظر أيضا،

S. Hunke : Le soleil d'Allah brille sur l'Occident, p. 374.

55) E. le Roy Ladurie : Histoire du Languedoc, P. U. F., 4e éd., Paris 1982, p. 28.

56) S. Hunke : Op. cit., p. 58.

57) A.- H. Christie: Islamic Minor Arts and their Influence upon European Work, in The Legacy of Islam, p. 148.

58) M. Amari: Storia dei Musulmani di Sicilia, vol. 3, 1a P., p. 523.

59) جوزيف رينو: الفتوحات الإسلامية، ص 99.

60) A.- G. Palencia: Historia de la España musulmana, pag. 191.

انظر أيضا ما كتبه موريس لومبار عن التبادل التجاري بين العرب المسلمين والأوربيين ودور اليهود فيه،

Maurice Lombard : l'Islam dans sa première grandeur (VIIIe - XIe siècle), Ed. Flammarion, Paris 1971, p. 223 ss.

61) R. Briffault : Les Troubadours, pp. 19 - 20.

62) د. زكي النقاش: العلاقات الاجتماعية والثقافية والاقتصادية بين العرب والإفرنج خلال الحروب الصليبية، ص 197.

63) انظر، لويس يونغ: العرب وأوربا، ترجمة ميشيل أزرق، دار الطليعة، بيروت 1979، ص 58.

64) R.- R. Bezzola : Les origines..., 2e P., T.1, p. 155.

65) ينظر في هذا المجال، جوزيف رينو: الفتوحات الإسلامية، ص 229.

66) المصدر السابق، ص 223.

الفصل الثالث

العوامل الثقافية

1 - انتشار اللغة العربية خارج الحدود الأندلسية:

انتشرت اللغة العربية في ربوع أرض الأندلس منذ استقرار العرب المسلمين في شبه الجزيرة الأيبيرية. لقد اتخذ السكان الأصليون لغة القرآن للتفاهم والتعامل فيما بينهم، بل فضلها بعضهم على لغته الأصلية. ولما أقدم النصارى من المستعربة على دراسة اللغة العربية وفنونها، تحسر أحد القساوسة الإسبان يدعى ألفارو القرطبي (Alvaro) على ما آل إليه بنو ملته وهو يشكو من هذه الظاهرة خوفا من انقراض اللغة اللاتينية داخل الكنيسة، فقال: "إن إخواني المسيحيين، يحبذون قراءة شعر العرب وحكاياتهم، ويدرسون كتابات اللاهوتيين والفلاسفة المسلمين، لا ليردوا عليها ويعاكسوها، وإنما لكي يكتسبوا أسلوبا عربيا صحيحا وجميلا"[1].

لقد قام هؤلاء المستعربة الذين كانوا يتقنون لغة العرب، بدور الوسيط في نقل الكثير من بذور الحضارة العربية الإسلامية إلى الممالك الشمالية[2]. إن هؤلاء المستعربة كانوا يتنقلون بين الأندلس والمناطق الشمالية المسيحية[3]. وكان بعضهم ينظم الشعر باللغة العربية[4].

ولم تنحصر اللغة العربية في المناطق الأندلسية ذات السيادة الإسلامية، بل انتشرت كذلك في ليون وقشتالة ونفارا وغيرها من المناطق الإسبانية، وتحدث بها النصارى[5]. ولما استولى النصارى على طليطلة، المدينة التي ضمت في قصورها شعراء العرب والإفرنج، بقيت اللغة العربية لعدة قرون تستخدم في المجال الإداري وفي الحياة اليومية[6].

ولم يتوقف تعلم اللغة العربية على أفراد الشعب من النصارى فحسب، بل كان يتحدث بها ويكتب الكثير من أمراء الشمال. فكان بدرو الأول ملك أراغون يوقع على الوثائق ويكتب اسمه بالعربية "بيطر بن شانجة" على الطريقة الأندلسية[7]. وكان ألفونسو العاشر (ت 683هـ - 1284م) ينظم الشعر باللغة العربية. علما بأن هؤلاء الملوك كانت تربطهم علاقات حميمة بأهالي البروفنس وخاصة التروبادور الذين نزلوا على قصورهم.

وإلى جانب ذلك، فإن الفيلسوف الإسباني المسيحي المتصوف رايمون لول (Raimondo

Lulio) (ت 715هـ - 1315م) "كان يكتب العربية كما يكتب لغته الكتالونية، وإنه كان يستعملها في مجادلاته مع المسلمين وفي التبشير في المغرب، وقد كتب بعض مؤلفاته بالعربية أولاً، ثم ترجمها بنفسه إلى الكتالونية، ثم نقلت إلى اللغات الأوربية الأخرى"[8]. وقد تأثر هذا الرجل في فلسفته بالمتصوفة المسلمين الأندلسيين والمغاربة.

ولم يكن الاطلاع على ثقافة العرب المسلمين حبا في حضارتهم فقط، بل هناك من استخدم اللغة العربية لمهاجمة الإسلام والمسلمين، ومن أولئك، القس رايموندو مارتين (Raimondo Martín) (ت 685هـ - 1286م) وهو قس دومينيكي من كتالونيا[9]، فقد تعلم اللغة العربية خصيصا للرد على المسلمين ومجادلتهم.

وفي صقلية كان الأمراء النورمان يتقنون اللغة العربية إلى جانب لغتهم الأصلية، بل جعلوها لغة القصر أيضا. ففي عهد غيوم الأول بن روجار الثاني (ت 562هـ - 1166م) ازداد نزول الشعراء العرب على صقلية لتذوق هذا الملك الشعر العربي. وأكد الرحالة ابن جبير (ت 614هـ - 1217م) الذي قضى أربعة أشهر في جزيرة صقلية بأن غيوم الثاني كان يتكلم العربية ويكتبها، وكانت حاشيته كلها من العرب المسلمين[10]. وكان يكافئ الشعراء ذهبا على مدحهم له، كما فعل مع الشاعر ابن قلاقس الأسكندراني[11]. وكان روجار الأول والثاني من قبله وفريدريك الثاني من بعده يتكلمون أيضا اللغة العربية.

وفي البروفنس أثرت اللغة العربية تأثيرا قويا خاصة على لغة الشعراء التروبادور، وذلك لأن لغة أوك كانت اللغة المشتركة بين شعوب جنوب فرنسا وكتالونيا، ولأن هذه الشعوب هي التي خضعت لسلطان المسلمين أكثر من غيرها[12]. وقد نجد أسماءً عربية في أشعار التروبادور ينطقونها سليمة من الشوائب كما لو أنها من أسمائهم، وهذا بخلاف الأوربيين الآخرين الذين غالبا ما يحرفون الأسماء العربية.

لقد ذهب سيديو (Sédillot) إلى "أن اللهجات السائدة لولاية أوفرن وولاية ليموزي الفرنسيتين محشوة بالكلمات العربية، وأن أسماء الأعلام فيها ذات مسحة عربية"[13]. وقد ذكر لوبون أن الأثر العربي في اللغة الأوكسيتانية واضح لا يعتريه أدنى شك[14].

كانت الأندلس فيما مضى، دولة عظمى يحسب لها ألف حساب، وكان عامة الناس من غير العرب يتحرّجون أمام الأندلسيين المتحضرين. فكان التقليد السبيل الوحيد لمواكبة هذه الحضارة الراقية، ومن المرجح أن قدوم الإسبان على تعلم اللغة العربية، ونظم الشعر بها أحيانا[15]، يرجع إلى

هذه الأسباب.

وأهم ما قلده هؤلاء الأوربيون هو الغناء الذي كان له أثر بالغ في انتقال الشعر العربي إلى بلاد اللانكدوك والبروفنس وغيرهما من بلدان الإفرنج. لقد كان المثقفون الأوربيون في القرون الوسطى، على علم بمستوى الشعر العربي وتفوقه على جميع أشعار الأمم الأخرى، وهذا يتجلى فيما قاله الشاعر الإيطالي الكبير بتراركا (Francesco Petrarca): "يا عجبا! استطاع سيشرون (Cicéron) أن يكون خطيبا بعد هوميروس، فهل قدّر علينا ألاّ نكتب بعد العرب؟ لقد تساوينا في الغالب نحن والإغريق وجميع الشعوب الأخرى، وسبقناها في بعض الأحيان، خلا العرب، فيا للحماقة ! ويا للضلال، ويا لعبقرية إيطاليا الناعسة الخامدة"[16].

إن بتراركا (ت 776هـ - 1374م) ظهر في عصر بلغت فيه إيطاليا أوج مجدها في الشعر، ومع ذلك نجد هذا الشاعر العبقري يعترف بتفوق الكتابة العربية على الشعر الإيطالي وحتى على أشعار الأمم الأخرى التي تساوى معها الشعر الإيطالي أو سبقها أحيانا. فما بقي من شعر الإغريق والرومان بعد هذا الاعتراف.

2 - اتصال الأوربيين بالثقافة العربية:

إن أوربا صانعة الحروب الأهلية في القرون الوسطى، لم تنتج كتبا إلا ما جادت به قريحة بعض الكنسيين. هذه الكتب اللاتينية كانت مدفونة في الكنائس والأديرة، ولا يراها أحد من غير رجال الدين. بينما كانت الكتب العربية، التي لا تحصى، تحفظ في قصور الأمراء والقضاة والوزراء وغيرهم من رجال الدولة، وحتى في خزانات عامة الشعب. لقد اشتهر الحكم الثاني بن عبد الرحمن الناصر بجمع الكتب وتكوين المكتبات[17]. كما اشتهرت عدة مدن أندلسية بمكتباتها الضخمة، ومن بينها مدينة قرطبة التي كان يؤمها الناس من كل أطراف البلاد ومن الممالك المجاورة. وذهب ترند إلى أن سكان الشمال الإسباني كانوا يسمعون بما هو أشبه بالدهشة والأحلام، عن تلك المدينة التي تحوي سبعين مكتبة، وكان حكام ليون أو نفارا أو برشلونة، إذا ما احتاجوا إلى شيء من ذلك، فلا يتجهون إلا إلى قرطبة[18].

كان للتسامح الديني في الأندلس أثره البالغ في توافد طلبة العلم على المدن الأندلسية من كل أنحاء أوربا وخاصة شمال إسبانيا وإيطاليا وفرنسا وإنكلترا، وذلك لتلقي العلوم العربية. لقد أكد فارمر (Farmer) على أن الطلاب الأوربيين كانوا يدرسون العلوم العربية مباشرة دون وساطة المترجمين[19]. لأن عددا من الأوربيين في القرون الوسطى، كانوا يفهمون العربية.

وذهب لويس يونغ (Lewis Young) إلى أن العلوم العربية قد انتقلت بصورة مبكرة في القرن العاشر الميلادي (الرابع الهجري) إلى شمال فرنسا وألمانيا[20]. علما بأن القرن العاشر الميلادي، كان ينتظر فيه بعض الأوربيين نهاية العالم لتفشي الجهل واندلاع الحروب، في حين نجد الثقافة العربية الإسلامية قد بلغت في هذا العصر بلاد الجرمان. ومن الطبيعي أن تنير هذه الثقافة العربية الطريق أمام الأوربيين في القرنين الرابع والخامس الهجريين (العاشر والحادي عشر الميلاديين) ليُفتح عهد جديد، يسمى عند المحدثين القرون الوسطى الثانية.

ولم يكن في أوربا، في ذلك الوقت، بلد يمكن الدراسة فيه غير بلاد الأندلس، كما لاحظ غوستاف لوبون. فإلى بلاد الأندلس كان يذهب أولئك النصارى لطلب العلم والمعرفة. ومنهم جربرت دورياك (ت 394هـ - 1003م) الذي أصبح بابَا الروم في سنة (390هـ - 999م) باسم سلفستر الثاني (Sylvestre II). وقد عمل جربرت على نشر علوم العرب في فرنسا على الرغم من معارضة الرهبان[21]. وكان قد قدِمَ إلى كتالونيا وأمضى ثلاث سنوات في إسبانيا في دراسة العلوم[22]، قبل عودته إلى فرنسا سنة (360هـ - 970م). وتتلمذ في جامع قرطبة الذي كان يُعَدُّ أكبر جامعة في أوربا يفد إليها الطلاب من كافة أنحاء العالم لتلقي العلوم والآداب والفنون.

إن الأوربيين في القرون الوسطى، كانوا واثقين من أن كل تقدم فكري أو ثقافي في بلادهم يجب أن يرجع إلى الاحتكاك بالمسلمين. ومعنى ذلك، أن الحضارة الوحيدة التي كان يؤخذ منها الدرس وتقلد معالمها هي حضارة العرب المسلمين في الأندلس والمشرق.

ومن جهة أخرى، تعد كنيسة القديس يعقوب في مدينة كمبوستيللا (Santiago de Compostella) الواقعة شمال شبه الجزيرة الأيبيرية من أهم الأماكن المقدسة التي استقطبت الحجاج من كافة أنحاء أوربا وخاصة جنوب فرنسا لقربه من المكان. وقد ازداد اتصال البروفنسيين بالثقافة العربية الإسلامية بفضل الحجاج المسيحيين العائدين من هذه الكنيسة. وكان المستعربة هم واسطة التفاهم بين العرب والحجاج الإفرنج[23].

ويلاحظ على رجالات الكنيسة الإفرنج المستقلين أنهم أولوا اهتماما خاصا بالثقافة العربية الإسلامية، وذلك على الرغم من عدائهم للمسلمين. فكانوا يترددون على طليطلة منذ القرن الخامس الهجري (الحادي عشر الميلادي) وكان لذهابهم وإيابهم بالغ الأثر في تسهيل التبادل الثقافي بين الإفرنج في الشمال والمسلمين في الجنوب[24]. ومنذ مجيء الملك ألفونسو السادس في ذلك الحين، أصبحت طليطلة المركز الرئيس الذي تنتشر منه الثقافة العربية إلى إسبانيا وكافة أنحاء أوربا[25].

فإذا كان الأوربيون لا يعرفون من فنون الرومان إلا القليل، فإنهم كانوا لا يعرفون شيئا مطلقا من فنون اليونان، في حين كان العرب المسلمون قد ترجموا الكثير من علوم الإغريق وفلسفتهم، وكان الأوربيون على علم بمعرفة العرب المسلمين لعلوم اليونان، فعكفوا على دراسة كتابات العرب، فاستفادوا من اليونان والعرب في آن واحد.

ولم يقتصر الاهتمام بحضارة الإسلام في الأندلس على الإفرنج والإسبان، بل هناك عدد من الإيطاليين والإنكليز قد توافدوا على المدن الأندلسية للتتلمذ على العرب. فالإيطالي برونيتو لاتيني أستاذ دانتي أليغييري، قد اتصل بمترجمي مدرسة طليطلة ومدرسة إشبيلية[26]. وقد أكد أسين بلاثيوس (Asín Palacios) على أن تأثير الثقافة الإسلامية في كتابات دانتي قد تم بفضل برونيتو لاتيني (ت 694هـ - 1294م). ومن أهم من تتلمذوا على العرب، ليوناردو البيزي (Leonardo de Pisa) وأرنالدو البيلانوبي (Arnaldo de Villanova)، وغيرهما ممن تلقوا تعليمهم في الأندلس على يد العرب ونشروا معارفهم في أوربا[27].

3 - مراكز الترجمة في الأندلس وأوربا:

اهتم الأوربيون منذ القرن الثاني الهجري (الثامن الميلادي) بالثقافة العربية الإسلامية واللغات الشرقية، وقد أولوا اللغة العربية عناية خاصة. وزاد اهتمامهم بحضارة العرب المسلمين عند احتكاكهم بالأندلسيين في القرن الثالث الهجري (التاسع الميلادي). وفي القرن الخامس الهجري (الحادي عشر الميلادي) عكف النصارى على ترجمة علوم العرب، وتحمسوا كثيرا إلى هذه الترجمة خاصة لما علموا أن العرب قد ترجموا أغلب مؤلفات اليونان واقتبسوا من مناهل فكرهم. ولقيت هذه الترجمات ترحابا كبيرا لدى ملوك النصارى، وقد انتشرت في كافة أنحاء أوربا.

ذهب مؤرخو أوربا القدامى وعلى رأسهم خوان أندريس (Juan Andrés) إلى أن قيام التأليف العلمي والأدبي في أوربا يرجع إلى أصول عربية. وقد ذكر خوان أندريس أسماءً لامعة من مترجمي القرون الوسطى وناقلي حضارة العرب إلى أوربا أمثال جربرت دورياك السالف الذكر، وكمبانو النفاري (Compano de Navarra) وأدلار الباثي (Adelardus Batense) ومورلي (Morlay) وألفونسو العالم (El Sabio). وعدهم من أعلام حركة انتقال علوم العرب والمسلمين من الأندلس إلى أوربا. وكان ليوناردو البيزي الذي نقل الأرقام العربية إلى أوربا قد تعلم على يد شيخ مسلم[28]. وأن أرنالدو البيلانوبي قد تلقى تعليمه كله في الأندلس على يد العرب، ونشر معارفهم في أوربا[29].

إن الصراع الذي كان قائما في العصور الوسطى بين المسلمين والمسيحيين في جزيرة صقلية وجنوب إيطاليا أدى إلى احتكاك الطرفين بعضهما ببعض في أوقات الحرب والسلم على السواء. لقد استخدم رجال الدين في روما الأسرى المسلمين في ترجمة معارف العرب والاطلاع على أحوالهم، بل تعرّف الروم والإفرنج على حضارة العرب المسلمين في الأندلس عن طريق مسلمي صقلية. ويعد قسطنطين الإفريقي (ت 480هـ - 1087م) من أهم المترجمين الذين عرفتهم أوربا في القرن الخامس الهجري (الحادي عشر الميلادي)[30]. وقد ترجم هذا المرتد وألف كتبا عديدة حول تاريخ العرب وجغرافية بلدانهم وأحوالهم. فكانت مؤلفاته قد دفعت الكثير من العلماء الطليان والإفرنج إلى الاهتمام بعلوم العرب وآدابهم.

ولم يستفد الكنسيون من هذا الرجل فقط، بل استخدموا غيره الكثير من المغاربة والأندلسيين. ولعل أشهرهم هو الحسن بن الوزّان الملقب بليون الإفريقي (Léon l'Africain) (ت 962هـ - 1554م) الذي اختطفه قراصنة البابا من الساحل الإفريقي واقتادوه إلى روما ليجبر على التنصر وترجمة معارف العرب والتأليف لمدة سبع عشرة سنة، وذلك قبل أن يفر من مجتمع روما الكنسي، مستغلا في ذلك صراع كبار رجال الدين.

ومن جهة أخرى، جعل النصارى من طليطلة مركزا مهماً انتشرت منه علوم العرب المسلمين إلى أوربا، إذ قام ملكها ألفونسو السادس بإنشاء "معهد المترجمين الطليطليين" الذي ذاع صيته في أوربا عندما لجأ إليه نفر من المثقفين اليهود والمستعربة الإسبان وبعض العرب الأندلسيين في عهد ألفونسو السابع ممن لم تتهيأ لهم الظروف للعيش في كنف سلاطين الموحدين. لكن أشهر مترجمي معهد طليطلة، هم الإنكليزيان روبرت الكلتوني (Robert of Kelton) وأدلار الباثي، والإيطالي جيراردو الكريموني (ت 583هـ - 1187م) واليهوديان إبراهيم بن عزرا وأخوه[31].

وأشهر من وصلت إلينا أسماؤهم من المترجمين الإسبان، دومينيكوس غنديسالفي (Dominicus Gundisalvi) (ت 577هـ - 1181م) وهو من رجال كنيسة طليطلة، ويوحنا بن داود الإسباني (Johannes Hispanus Abendaud) اليهودي المتنصر. "وكان غنديسالفي ويوحنا اليهودي هذان يعملان مشتركين في الغالب، فيملي يوحنا ترجمة النص العربي بالأسبانية الدارجة ويقوم غنديسالفي بنقلها من الأسبانية إلى اللاتينية"[32]. وقد ترجما إلى اللاتينية عدة كتب منها "النفس" و"الطبيعة" و"ما وراء الطبيعة" لابن سينا (ت 428هـ - 1037م)، و"مقاصد الفلاسفة" لأبي حامد الغزالي (ت 505هـ - 1111م)[33].

وقد نُسِبَ إلى جيراردو الكريموني (Gerardo di Crimona) (ت 583هـ - 1187م) ما

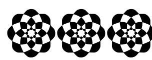
يقرب من مائة ترجمة، أغلبها في الفلسفة، كما كان لديه فرقة من المترجمين يعملون تحت توجيهه[34].

غير أن أبرز شخصية عرفها معهد المترجمين بطليطلة هو الدون رايموندو أسقف المدينة (ت 545هـ - 1150م) الذي يرجع إليه الفضل في ترجمة النصوص العربية العلمية والأدبية إلى اللغات اللاتينية، إذ كان مستشارا لملك قشتالة في تلك الفترة، وتولى رعاية جماعة مترجمي طليطلة في عهد الملك ألفونسو السابع[35]. لقد ألحّ عليهم أهمية نقل المؤلفات العربية الإسلامية[36]. كما توافد على هذه المدرسة عدد من الأوربيين لنقل معارف العرب.

بلغ الاهتمام بنقل آداب العرب وعلومهم إلى ممالك الشمال ذروته في عهد ألفونسو العاشر الملقب بالعالم الذي كان يأوي في قصره عددا من الشعراء البروفنسيين. وقد التفّ حوله جماعة من المثقفين من مسلمين ونصارى ويهود، كما أشرف بنفسه على توجيه الترجمة والاقتباس والنشر. وفي مرسية، أنشأ معهدا للدراسات الإسلامية بمساعدة فيلسوف مسلم، ثم نقله إلى إشبيلية حيث قام بتدريس علوم العرب بمساعدة بعض المسلمين الذين وظفهم في مدرسته[37]، هذه المدرسة ظلت تؤازر مدرسة طليطلة في نشر علوم العرب بين النصارى في إسبانيا ودول أوربية أخرى.

لقد تم بفضل الملك ألفونسو العاشر نقل الكثير من مؤلفات العرب المسلمين العلمية والأدبية والفلسفية إلى اللغات الأوربية، في طليطلة وإشبيلية ومرسية. كما أمر هذا الملك بنقل القرآن الكريم إلى الإسبانية، وكان قد أمر بنقله إلى اللاتينية بدرو الجليل (Pedro el Venerable) في منتصف القرن الثاني عشر الميلادي (السادس الهجري). وكان الملك ألفونسو قد أمر أيضا بترجمة كتاب "كليلة ودمنة" إلى الإسبانية، وكان أخوه الدون فادريك (Don Fadrique) قد ترجم قصة "السندباد" إلى اللغة الإسبانية[38].

إن القرن الخامس الهجري (الحادي عشر الميلادي) هو العصر الذي شهد الانتقال المتميز لثقافة العرب وعلومهم إلى أوربا، ويعد أيضا بداية ترجيح الكفة بين الحضارتين إلى أن بدأ تفوق الأوربيين في القرن التاسع الهجري (الخامس عشر الميلادي). وبناءً على ذلك، يمكن القول، إن الصراع الذي كان قائما بكل أنواعه بين المسيحيين والمسلمين في كل من الأندلس وصقلية والمشرق، كان من بين الأسباب التي أدت بالأوربيين إلى تبني واقتباس بعضا من معالم ومعارف العرب.



الهوامش الفصل الثالث:

1) R. Dozy : Histoire des Musulmans d'Espagne, Ed. Brill, Leyde 1932, T.1, pp. 317. - Cf. A.- G. Palencia: Historia de la España musulmana, pag. 192.

انظر أيضا، أحمد ضيف: بلاغة العرب في الأندلس، مصر 1924، ص 13.

2) H.- R. Gibb: Literature, in The Legacy of Islam, p. 188 ff

3) د. أحمد هيكل: دراسات أدبية، دار المعارف، القاهرة 1980، ص 63.

4) أ - غ. بالنثيا: تاريخ الفكر الأندلسي، ترجمة د. حسين مؤنس، القاهرة 1955، ص 486 - 487.

5) S.- M. Imamuddine: Some Aspects of Socio - Economic and Cultural History of Muslim Spain, p. 187.

6) M. Morère : Influence de l'amour courtois hispano - arabe sur la lyrique des premiers Troubadours, p. 11.

7) A.- G. Palencia: Historia de la España musulmana, pag. 189.

8) أ - غ. بالنثيا: تاريخ الفكر الأندلسي، ص 549 - 550.

9) المصدر نفسه، ص 541.

10) ابن جبير: الرحلة، بيروت 1964، ص 197 وما بعدها.

11) R.- R. Bezzola : Les origines et la formation de la littérature courtoise en Occident, 3e P., T.2, p. 508.

12) جوزيف رينو: الفتوحات الإسلامية، ص 262.

13) غوستاف لوبون: حضارة العرب، ص 533.

14) المصدر نفسه، ص 535.

15) انظر قصيدة لقس قرطبي يدعى (Vicente)، أ - غ. بالنثيا: تاريخ الفكر الأندلسي، ص 486 وما بعدها.

16) غوستاف لوبون: حضارة العرب، ص 679.

17) J.- B. Trend: Spain and Portugal, in The Legacy of Islam, p. 9.

18) Ibid.

19) H.- G. Farmer: Music, in The Legacy of Islam, p. 371.

20) لويس يونغ: العرب وأوربا، ص 120.

21) غوستاف لوبون: حضارة العرب، ص 678. وقد ذهبت المستشرقة سيغريد هونكي إلى أن الطفل الذي وُجد في سنة (334هـ - 945م) أمام موناستير أورياك في الأوفرن، وسمّاه الرهبان فيما بعد جربرت، يكون من أب عربي وأم إفرنجية مجهولين. انظر،

S. Hunke : Le soleil d'Allah brille sur l'Occident, p. 379.

22) و. مونتكمري واط: تأثير الإسلام على أوربا في العصور الوسطى، ترجمة د. عادل نجم عبو، جامعة الموصل 1982، ص 95.

23) A. Jeanroy : La poésie lyrique des Troubadours, T.1, p. 227.

24) ليفي بروفنسال: حضارة العرب في الأندلس، ص 96.

25) د. أحمد هيكل: دراسات أدبية، ص 63.

26) أ - غ. بالنثيا: تاريخ الفكر الأندلسي، ص 572.

27) المصدر نفسه، ص 534.

28) المصدر نفسه.

29) المصدر نفسه.

30) كان هذا المترجم مسلما من شمال إفريقيا، ثم غدا راهبا في دير مونتي كاسينو (Monte Cassino) بروما بعد اعتناقه المسيحية. انظر، لويس يونغ: العرب وأوربا، ص 12.

31) المصدر نفسه، ص 120.

32) أ - غ. بالنثيا: تاريخ الفكر الأندلسي، ص 537.

33) المصدر نفسه، ص 537 - 538.

34) و. مونتكمري واط: تأثير الإسلام على أوربا في العصور الوسطى، ص 98.

35) A.- G. Palencia: Historia de la España musulmana, pag. 202.

36) أ - غ. بالنثيا: تاريخ الفكر الأندلسي، ص 537.

37) A.- G. Palencia: Op. cit., p. 114.

38) أ - غ. بالنثيا: المصدر السابق، ص 574.

الباب الثاني

الشعر المقطعي الأندلسي

الفصل الأول

ظهور الشعر المقطعي عند العرب

1 - طور النشأة:

الشعر العربي أول نظم عرف القافية في التاريخ، وكان أول ما وصل إلينا من الشعر المقفى، القصائد الموحدة القافية المثبتة في نهاية الأعجاز. وقد سار على هذا النمط الشعراء العرب في المشرق والمغرب، إذ جاءت أغلب أشعارهم على رتابة القافية ووحدة الوزن. ورغم إصرار الشعراء على التقيد بهذه السنن، فإن شعرهم لم يخل من بعض الاستثناءات خرجت به عن المألوف.

لقد مر الشعر العربي منذ العصر الجاهلي بحالات تطوّر تركزت أساسا على البناء الداخلي للقصيدة. فظهرت مقطّعات شعرية بنيت أقسمتها من صدور وأعجاز على قافية واحدة وأخرى على أكثر من قافية، ولم يعط القدامى اصطلاحا أو تفسيرا لهذا النوع من الشعر واعتبروه تعبيرا عابرا. ومن ذلك أمثلة كثيرة وردت في الشعر القديم، منها ما جاءت أقسمته على قافية واحدة كقول دويد بن نهد القضاعي، الذي عمر طويلا وأدرك الإسلام:

اليوم يُبنى لدويد بيته   لو كان للدهر بلىً أبليته
أو كان قِرني واحدا كفيته   يا رُبّ نهبٍ صالح حويته
ورُبّ عبْل خشنٍ لويته

وقد عد ابن قتيبة مثل هذه المقطعات من قول الشعراء الأوائل[1]، بمعنى أن هذا النوع من الشعر قد سبق القصيدة المشطرة التي تأتي قافيتها على الأعجاز فقط. غير أن الشعر يبدأ بالبحث عن القافية وأن القصائد التي صدورها مرسلة لا تعد تنوعا في القافية، بل مرحلة أولى لم تدركها القافية. لذا نرى أن القصائد الموحدة القافية والتي صدورها مرسلة ظهرت مباشرة بعد الشعر الذي لم يعرف القافية. وأما القصائد المصرعة أو التي بنيت على أقسمة فردية موحدة القافية فهي تالية لهما.

ولعل ما يؤكد ذلك، ما أورده ابن رشيق (ت 456هـ - 1064م) عن امرئ القيس الذي كان يصرع أكثر من بيت في قصيدته، وقد عدّ ابن رشيق هذا النوع من التصريع تكلفا، والأبيات التي نظمها الشاعر على هذا المنوال هي[2]:

تروح من الحيّ أم تبتكرْ   وماذا عليك بأن تنتظرْ
أمَرْخ خيامهمُ أم عُشَر   أم القلب في إثرهمْ منحدِر
وشاقكَ بين الخليط الشطر   وفيمن أقام من الحي هر

هذه المقطوعة المصرعة مهدت الطريق إلى نوع آخر من الشعر يسمى الرجز، وقد سمي كذلك لتصريع جميع أبياته[3]، ويكون رسم قافيته على شكل (أ أ أ أ)، وقد يكون أيضا على هذا الشكل (أ ب، أ ب)، كقول نساء المدينة المنورة حين استقبلن الرسول محمد (صلى الله عليه وسلم)، بعد هجرته من مكة المكرمة:

طلع البدر علينا   من ثنيات الوداع
وجب الشكر علينا   ما دعا لله داع
أيها المبعوث فينا   جئت بالأمر المطاع
جئت شرفت المدينة   مرحبا يا خير داع

ثم تطور الشعر المرجز إلى المزدوجات والقصائد المقطعية كما غلب على وزنه بحر الرجز.

وقد وردت مقطعات كثيرة في الشعر الجاهلي نظمها أصحابها على أكثر من قافية، فمن ذلك ما قالته الخنساء، وهي مقطوعة على شكل (أ أ أ ب، ج ج ج ب)[4]:

حامي الحقيقةِ   محمودُ الخليقةِ   مهديّ الطريقةِ
نفاعٌ وضرارُ
جوّاب قاصية   جزار ناصية   عقاد ألوية
للخيل جرّار

هذه المحاولات التي انحصرت في نطاق البيت الواحد تسمى عند البلاغيين التسهيم، وقد جاءت أشطار الأبيات المسهمة مسجعة اختلفت قوافيها الداخلية عن قوافي الأعجاز. وقد تأتي بعض المقطعات على هذا المنوال إلا أن قوافيها تكون على طراز واحد، ومنها أرجوزة سلم الخاسر (ت 180هـ - 796م) في مدح موسى الهادي (ت 168هـ - 784م) وقد نظمها على جزء واحد رغبة في تجديد الأوزان، قوله[5]:

موسى المطر، غيثٌ   ثم انهمر، ألوى المرر
كم اعتسر، ثم ايتسر   وكم قَدَرْ، ثم غَفرْ
عَدْلُ السّيَر، باقي الأثر   خيرٌ وشرْ، نفعٌ وضُر

خير البشر، فرع مُضَر بدرٌ بدَرْ، والمفتخر
لمن غَبَّرْ

ولم يول العرب القدامى اهتماما لكثير من المحاولات الخارجة عن المألوف واعتبروها حالات عابرة في الشعر العربي إلى أن ظهرت الأراجيز المزدوجة في العصر الأموي، وهو نظم لا يختلف عن القصيدة إلا من حيث القافية، وهذا يتمثل في المرحلة الأخيرة من تطور الرجز، إذ يكون لكل قسيمين منه قافية معينة، ومن ذلك الأرجوزة التاريخية التي ألفها ابن عبد ربه صاحب "العقد" في مغازي عبد الرحمن الناصر لدين الله، يقول في أولها(6):

سبحان من لم تحوهِ أقطارُ	ولم تكن تدركُه الأبصار
ومن عَنَتْ لوجهه الوجوه	فما له نِدٌّ ولا شبيه
سبحانه مِن خالق قدير	وعالِم بخَلقه بصير
وأولِ ليس له ابتداء	وآخر ليس له انتهاء
أوْسَعنا إحسانُه وفضْله	وعزّ أن يكون شيءٌ مثله
وجلّ أن تدركه العيون	أو يحوياهُ: الوهمُ والظنون
لكنه يُدْرَكُ بالقريحهْ	والعقلِ والأبنيةِ الصحيحهْ

نلاحظ من هذه القصيدة التي تشبه أغاني المفاخر الأوربية اللاحقة لها، أن المزدوجة تفتقر إلى الإيقاع الداخلي والصور الجمالية، بل هي تعتمد على الوقائع التاريخية، أو تكون تعليمية موجهة للحفظ والتعلم، وتكون قافيتها (أ أ، ب ب، ج ج). وقد ظهر هذا النوع من الشعر في الأدب الفارسي باسم الدوبيت أي الشعر المزدوج الأبيات، وهي القصيدة التي لكل بيتين منها قافية خاصة. إلا أن الشعر المزدوج الأقسمة كان قد ظهر عند العرب قبل الشعر المزدوج الأبيات، وأن هذا الأخير يعد تطوراً له. كما أن هذا النوع من الشعر عُرف عند الشعراء العرب قبل أن يظهر الدوبيت.

كانت هذه المحاولات أولى بوادر التجديد في الشعر العربي، بغض النظر عن كون بعضها قصائد أو مقطعات، كما أن هذه المحاولات التي خرجت عن المألوف، كانت حافزا مكن الشعراء من بلوغ الشعر المقطعي وتفننوا في نظمه.

2 - فنون الشعر المقطعي في الأدب العربي:

أ) الأراجيز والمسمطات:

ظهرت الأراجيز المقطعية عند العرب نتيجة تطور الأرجوزة المزدوجة الأقسمة، فأصبحت الأرجوزة مثلثة أو مربعة أو مخمسة. وهذا النوع من الشعر ضرب من الشعر المقطعي، لأن القصيدة تتكون من عدة مقطوعات تختلف كل منها بقافيتها عن المقطوعات الأخرى. ومن المثلثات التي رسمها (أ أ أ، ب ب ب، س س س) ما نصه[7]:

لكن سلمت اليوم من دره ومن تناهيه ومن جوره
فلا تلم من حار في أمره
وقال من فرط صباباته آه من العشق وحالاته
أحرق قلبي بحراراته
كن عاذر العشاق في حالهم ولا تكن عونا على عذلهم
إياك أن تشتد في حبهم
مجرعا من حر لوعاته آه من العشق وحالاته
أحرق قلبي بحراراته

ثم بعد ذلك، أضيف إلى الأرجوزة المثلثة قسيم رابع، فأصبحت مربعة. ويكون رسم قافية الأرجوزة المربعة (أ أ أ أ، ب ب ب ب، س س س س)، فمن ذلك ما رواه الزجاجي عن أحد الشعراء قوله[8]:

سقى طللا بحُزوى هزيمُ الودق أحوى
عهدنا فيه أروى زماناً ثم أقوى
وأروى لا كنود ولا فيها صدود
لها طرْف صَيُودُ ومُبْتَسم بَرُودُ
لئن شط المزار بها ونأت ديار
فقلبي مُستطار وليس له قرار
ستدنيها ذمول جَلنفعة ذلول
إذا عرضت هجول تقصِّر ما يطول

وهناك نوع آخر يسمى مخمسا وهو "أن يؤتى بخمسة أقسمة على قافية، ثم بخمسة أخرى في وزنها على قافية غيرها كذلك"[9]، وهي الأرجوزة المقطعية التي يكون رسم قافيتها هكذا (5 أ، 5 ب، 5 س). وهذا النوع من الشعر، في علمنا، لم يستعمل كثيراً في الشعر العربي، على خلاف الأراجيز

المربعة التي أكثر منها القدامى.

أما المسمطات، فهي أيضا من الشعر المقطعي وقد تنقسم إلى عدة أنواع، منها الثلاثيات (أ أ ب، ج ج ب، س س ب)، وكذلك الرباعيات (أ أ أ ب، ج ج ج ب، س س س ب)، وأكثرها الخماسيات (أ أ أ أ ب، ج ج ج ج ب، س س س س ب). وأما القافية التي تتكرر في التسميط والتي رمزنا لها بحرف الباء، فهي تسمى عمود القصيدة عند علماء البلاغة[10]، وهي تماثل القفل في الموشحات والأزجال.

يرى صفي الدين الحلي "أن التسميط هو أن يُصيّر الشاعر كل بيت أو بيتين أربعة أقسام، ثلاثة منها على نسج واحد مع مراعاة القافية". وبناءً على قوله يكون شكل القصيدة هكذا (أ أ أ ب، ج ج ج ب). ومن أمثلة تقسيم البيت الواحد إلى أربعة أقسام قوله[11]:

فالحق في أفق، والشرك في نفق	والكفر في فرق، والدين في حرم

ومن أمثلة تقسيم البيتين إلى أربعة أقسام، حسب تصور البلاغيين، قول الشاعر أبي البقاء الرندي (ت 684هـ - 1285م) من قصيدة له يسميها "مربعة"[12]:

كم دُعينا لغيركم فأبينا	وضحِكتم تدللاً فبكينا
يا قُساة القلوب رفقا علينا	ما خُلقنا بين الأنام حديدا
يا قُدود الغصون عند التثني	ما لكم في عذابنا بالتجني
قد قنعنا حتى نسينا التمني	وخضعنا حتى بسطنا الخدود
كم شكونا إليكمُ لو رحمتم	وعلمتم من حالنا ما علمتم
كل يوم نزيدُ حباً وأنتم	لا تزيدون فيه إلا صُدودا
آه من ضيعة القلوب لديكم	حسبنا أن نفرّ منكم إليكم
ما لنا في الهوى اختيارٌ عليكم	غاية الصّب أن يموت شهيدا
يا عقوداً قد نظّمت وسُلوكا	ما وجدنا إلى سِواها سلوكا
قدّر الله أن تكونوا ملوكا	وقضى نحن أن نكون عبيدا!

أما ابن رشيق فهو يرى أن المسمط هو "أن يبتدئ الشاعر ببيت مصرع، ثم يأتي بأربعة أقسمة على غير قافيته، ثم يُعيد قسيما واحدا من جنس ما ابتدأ به، وهكذا إلى آخر القصيدة"[13]. فيكون شكل القصيدة (أ أ ب ب ب أ، ج ج ج أ، س س س س أ) وهو بذلك لا

يختلف عن الكثير من الأزجال التي وردت في ديوان أبي بكر بن قزمان (ت 554هـ - 1160م)، إذ يكون المطلع فيها من قسيمين والأقفال من قسيم واحد على القافية نفسها. وقد استشهد ابن رشيق بمسمطة تنسَب لامرئ القيس، أولها[14]:

توهمتُ من هند معالم أطلالِ
عفاهن طول الدهر في الزمن الخالي
مرابع من هند خلت ومصايف
يصيح بمغناها صدىً وعوازف
وغيّرها هُوجُ الرياح العواصف
وكل مُسِفٍّ ثم آخر رادف
بأسحم من نوء السماكين هَطّالِ

وقد يستهل الشاعر مسمطته المبنية على أقسمة مفردة، ببيت مصرع أو بيتين مصرعين، كقول الحريري (ت 516هـ - 1122م) في المقامة الحادية عشرة[15]:

أيا من يدعي الفهم إلى كم يا أخا الوهم
تعبِّي الذنب والذم وتخطي الخطأ الجم
أما بانَ لك العيب
أما أنذرك الشيْب
وما في نُصحِهِ رَيْب
ولا سَمْعُكَ قد صم
أما نادى بك الموت
أما أسمَعَك الصوت
أما تخشى من الفَوْت
فتحتاط وتهتم

وقد يكون المطلع في المسمطات بأكثر من بيتين، كما يقول ابن رشيق: "وربما جاءوا بأوله أبياتا خمسة على شرطهم في الأقسمة وهو المتعارف، أو أربعة، ثم يأتون بعد ذلك بأربعة أقسمة"، ومن أمثلة ذلك، قول خالد القناص[16]:

لقد نكرت عيني منازل جيران كأسطار رَقٍّ ناهج خَلَق فاني

توهمتها من بعد عشرين حجة   فما أستبين الدار إلا بعرفان
فقلت لها: حييتِ يا دار جيرتي   أبيني لنا أنّى تبدّد إخواني
وأيَّ بلاد بعد ربعك حالفوا   فإن فؤادي عند ظبية جيراني

وما نطقت واستعجمت حين كلمت
وما رجعت قولا وما إن ترمرمت
وكان شفائي عندها لو تكلمت
إلي ولو كانت أشارت وسلمت
ولكنها ضنّتْ علي بتِبيَان

استهل هذا الشاعر قصيدته بمطلع يتكون من أربعة أبيات موحدة القافية، ثم جاء بخمسة أقسمة، القسيم الخامس منها يحمل قافية أبيات المطلع نفسها، وهو بمنزلة القفل في الموشحات.

أما الثلاثي المسمط في الشعر العربي، فقد نشأ عن إضافة قسيم واحد إلى المزدوجات، تتردد قافيته بعد كل قسيمين أو بيتين من القصيدة ويكون شكلها (أ أ ب، ج ج ب، س س ب). ولعل أكثر المسمطات شيوعا عند الشعراء، الخماسي المسمط الذي يسمونه مخمسا، فمن أمثلة ذلك قول أبي عبد الله بن أبي الخصال (ت 540هـ - 1145م) عند قيامه بمراكش يتشوق إلى قرطبة[17]:

بدت لهم بالغور والشمل جامع   بروق بأعلام العذيب لوامع
فباحت بأسرار الضمير المدامع   ورب غرام لم تنله المسامع

أذاع بها من فيضها التصويب

ألا في سبيل الشوق قلب مؤثل   بركب إذا شاء والبروق تحمل
هو الموت ألا إنني أتحمل   إذا قلت هذا منهل عز منهل

وراية برق نحوها القلب يجنب

ولابن زيدون (ت 463هـ - 1070م) أيضا مسمط خماسي بهذا الشكل كان قد نظمه وهو في السجن يذكر مدينة قرطبة وأيام صباه فيها، وقد تأثر في نظمه بأبي فراس الحمداني (ت 357هـ - 967م) وامرئ القيس، يقول في أوله[18]:

تنشَّق من عَرْفِ الصّبَا، ما تنشَّقا
وعاودهُ ذِكرُ الصِّبَا فتشوقا
وما زال لَمْعُ البرق، لمّا تألقا

يُهِيبُ بدمع العين حتى تدفقا
وهل يملِكُ الدمعَ المشوقُ المُصَبّأ؟
خليليّ إن أجزَعَ، فقد وَضَحَ العُذر،
وإن استطع صبرا، فمن شيمتي الصبر
وإن يك رُزْءا ما أصابَ به الدهر
ففي يومنا خمرٌ، وفي غَدِهِ أمر،
ولا عَجَبٌ، إنّ الكريمَ مُرَزّأ

وفي اعتقادنا أن المخمسات كانت أول المسمطات تظهر إلى الوجود، ثم تلتها الرباعيات، أما الثلاثي المسمط فقد ظهر نتيجة تسميط المزدوجات. لقد كانت المسمطات في بداياتها مقطعات، ووجودها في الشعر الجاهلي يدل على أنها سبقت الأراجيز.

ب) القصائد الحوارية:

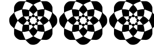
أما قصائد المحاورة كالمناظرة والمساجلة فهي أيضا من الشعر المقطعي إذا زاد عدد أبيات كل مقطوعة منها على اثنين، وهي القصائد التي يتناوب على نظمها شاعران فأكثر وقد ظهر هذا النوع من النظم عند العرب منذ العصر الجاهلي، كما طرقه الأندلسيون في مجالس الأنس والنزهة. وقد يحدث هذا اللون من الشعر حضوريا في مجلس أو بالمكاتبة.

أما القصائد التي تنظم بالمكاتبة فلا يزيد عدد ناظميها على شاعرين اثنين في الغالب. وقد يتناوب على نظمها شاعران كما تحدث أيضا بين شاعر وشاعرة، وأكثر القصائد التي نظمها رجل وامرأة على هذا المنوال تدور حول الغزل من هجر وعتاب ورغبة في اللقاء وغيرها.

هذه القصائد التي يتناوب على نظمها شاعران فأكثر تكون مقطوعاتها متساوية الأقسمة أو متفاوتة أحيانا، كما تكون لكل مقطوعة قواف مماثلة لقوافي المقطوعات الأخرى أو مختلفة، تأتي على وزن واحد أو تختلف أوزانها من مقطوعة إلى أخرى حسب ملكة الشعراء ورغبتهم.

أما أهم الشعر المقطعي عند العرب فهو بلا شك، الموشحات والأزجال التي ظهرت لأول مرة في بلاد الأندلس. ولهذا النوع من النظم ألوان من القافية يصعب حصرها لكثرتها وتنوعها، ابتكرها الأندلسيون لضرورات اجتماعية وثقافية. ولم تحرر الموشحات والأزجال من نظام القافية التقليدي فحسب، بل تحررت أيضا، في بعضها، من الأوزان التقليدية، وإن لم تحد عنها كثيراً.

وعلى ضوء ما مر بنا، ينبغي أن نقول إن الشعر المقطعي العربي هو تلك القصائد التي تتكون من مقطوعتين فأكثر، وكل مقطوعة تتكون من ثلاثة أقسمة أو ثلاثة أبيات فأكثر، وقد تنظم فرديا أو ثنائيا أو جماعيا، وهي تنقسم إلى عدة أقسام، منها الأراجيز والمسمطات، وشعر الحوار من إجازات ومناظرات ومساجلات ومكاتبات، بالإضافة إلى الموشحات والأزجال وهما أجل الشعر المقطعي العربي شأناً.



هوامش الفصل الأول:

1) ابن قتيبة: الشعر والشعراء، تحقيق أحمد محمد شاكر، دار المعارف 1966، ص 104.
2) ابن رشيق: العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، دار الجيل، الطبعة الرابعة، بيروت 1972، 1/ 174.
3) المصدر نفسه، ص 183.
4) شهاب الدين الحلبي: حسن التوسل إلى صناعة الترسل، تحقيق أكرم عثمان يوسف، دار الرشيد، بغداد 1980، ص 208.
5) ابن رشيق: العمدة، 1/ 185.
6) أحمد بن عبد ربه: الديوان، تحقيق د. محمد رضوان الداية، مؤسسة الرسالة، بيروت 1979، ص 181.
7) انظر: ديوان ألف ليلة وليلة، تحقيق عبد الصاحب العقابي، بغداد 1980، ص 323 وما بعدها.
8) ابن رشيق: العمدة، 1/ 181.
9) المصدر نفسه، ص 180.
10) المصدر نفسه.
11) صفي الدين الحلي: شرح الكافية البديعية، تحقيق د. نسيب نشاوي، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر 1989، ص 196.
12) د. محمد رضوان الداية: أبو البقاء الرندي شاعر رثاء الأندلس، مؤسسة الرسالة، الطبعة الأولى، بيروت 1976، ص 130.
13) ابن رشيق: العمدة، 1/ 178.
14) المصدر نفسه، ص 179.
15) أبو محمد القاسم الحريري: المقامات، موفم للنشر، الجزائر 1989، 1/ 152.
16) ابن رشيق: العمدة، 1/ 179.
17) لسان الدين بن الخطيب: الإحاطة في أخبار غرناطة، تحقيق محمد عبد الله عنان، الطبعة الأولى، القاهرة 1974، المجلد الثاني، ص 396 وما بعدها.
18) ابن زيدون: الديوان، دار صادر، بيروت 1975، ص 37.

الفصل الثاني

ظهور الموشح في الأندلس

1 - نشأة التوشيح:

أ) الموشح لغة واصطلاحا:

اختلف الباحثون في سبب تسمية هذا اللون من الشعر بالموشح، ويبدو أنه استمد معناه من الوشاح، وقد جاء في "لسان العرب" لابن منظور ما يلي: "الوشاح حلي النساء، كرسان من لؤلؤ وجوهر منظومان مخالف بينهما معطوف أحدهما على الآخر، تتوشح المرأة به"[1]. وجاء أيضا في "القاموس المحيط" إن الوشاح هو: "كرسان من لؤلؤ وجوهر منظومان يخالف بينهما معطوف أحدهما على الآخر، وهو أديم عريض يرصع بالجوهر تشده المرأة بين عاتقها وكشيحها"[2].

فالوشاح، كما يرد عند اللغويين، يعني نوعا من اللباس ترتديه المرأة للزينة. وتوشحت المرأة، أي لبست، ومنه اشتق توشح الرجل بثوبه[3].

أما البلاغيون، وعلى رأسهم أبو هلال العسكري (ت 395هـ - 1004م)، فمعنى التوشيح عندهم هو أن يكون أول الكلام دالاً على آخره، وصدره يشهد بعجزه[4]، ولعل هذه التسمية البديعية أقرب إلى التسمية الأندلسية. ففي بعض الموشحات المديحية يبدأ الوَشاح بالغزل وينهي الموشحة بالغزل أيضا، وفيها جميعا تنبئ قوافي المطلع بقوافي الأقفال وأوزان البيت الأول تنبئ بأوزان الأبيات الأخرى.

من خلال آراء القدامى، نستخلص أن الموشح في اللغة هو من الفعل وشح بمعنى لبس، وقد استعيرت هذه التسمية من الوِشاح الذي تلبسه المرأة بين عاتقها وكشحها، لما فيه من رونق وزخرف وجمال. فالموشح إذن، سمي بذلك لأن أقفاله وأبياته وخرجته كالوِشاح للموشحة، بخلاف الشعر العربي التقليدي الذي يأتي على طراز واحد، بمعنى رتوب القافية والأوزان الخليلية المرعية، لأن هذا الشعر الجديد يجمع عدة ألوان، كل لون مخالف لِما قبله وما بعده، وهذا يتجلى في أقسامه من أقفال وأبيات وأجزاء هذه الأقسام وقوافيها المتنوعة.

يُعد ظهور الموشح في الأندلس من أهم ثمار التجديد الذي عرفه الشعر العربي، ولا يزال

الغموض يحف بنشأة هذا الضرب من الشعر وأصالته وأول من ابتكره[5]. وقد عرّفه القدامى في تعريفات عديدة تكاد تكون متقاربة المدلول لكن بعضها جاء متعارضا أحيانا.

كان ابن سَناء المُلك (ت 608هـ - 1211م) قد تعرض لفن التوشيح بالدراسة في كتاب مستقل حاول فيه أن يستخلص قواعد هذا الفن، فقال: "الموشح كلام منظوم على وزن مخصوص، وهو يتألف في الأكثر من ستة أقفال وخمسة أبيات ويقال له التام، وفي الأقل من خمسة أقفال وخمسة أبيات ويقال له الأقرع، فالتام ما ابتدئ فيه بالأقفال، والأقرع ما ابتدئ فيه بالأبيات"[6].

إن الموشح حسب رأي ابن سَناء المُلك يبنى على أوزان لا تنطبق على الشعر التقليدي، لكنه يذكر في موضع آخر أن الموشحات تنقسم إلى قسمين، الأول ما جاء على أوزان أشعار العرب، والثاني ما لا وزن له فيها[7]. ومعنى ذلك أن أوزان الموشح لم تكن مخصوصة تماما ولم تخرج عن أوزان القصائد ما دام قسم منها قد جاء على أوزان العرب.

أما ابن بسام (ت 543هـ - 1147م)، فلم نجد عنده فيما يتعلق بالموشح، ما يُعرّف لنا هذا الفن، ولو أنه ينبه إلى اختلاف بناء الموشح الهندسي عن بناء القصيدة التقليدية. قال يتحدث عن صنعة التوشيح: "وهي أوزان كثر استعمال أهل الأندلس لها في الغزل والنسيب، تشق على سماعها مصونات الجيوب، بل القلوب"[8].

كل ما نستخلصه من هذا التعريف هو أن الموشحات بنيت على أوزان معينة وأنها اتجهت أكثر ما اتجهت إلى الأغراض الغزلية، كما أنها أبهرت أهل الأندلس. لكن ابن بسام فضّل أن يقول أوزانا بدلاً من أبيات أو أشعار لتميزها عن أوزان القريض.

وتعرض ابن خلدون (ت 808هـ - 1405م) لتعريف الموشح في الفصل الذي خصصه للموشحات والأزجال حيث قال: "وأما أهل الأندلس فلما كثر الشعر في قطرهم وتهذبت مناحيه وفنونه، وبلغ التنميق فيه الغاية، استحدث المتأخرون منهم فنا منه سموه بالموشح، ينظمونه أسماطا أسماطا وأغصانا أغصانا، يكثرون منها ومن أعاريضها المختلفة، ويسمّون المتعدد منها بيتا واحدا، ويلتزمون عدد قوافي تلك الأغصان وأوزانها متتاليا فيما بعد إلى آخر القطعة، وأكثر ما ينتهي عندهم إلى سبعة أبيات، ويشتمل كل بيت على أغصان. عددها بحسب الأغراض والمذاهب، وينسبون فيها ويمدحون كما يفعل في القصائد"[9].

نستخلص من كلام ابن خلدون أن الموشحات أشكال تتكون من أجزاء وأعاريض مختلفة. إلا أن ابن خلدون قد خلط في تسمية أجزاء الموشح، فقوله مثلا، "ينظمونه أسماطا أسماطا، وأغصانا

أغصانا"، قول غير دقيق حسب الصورة التي انتهى إليها الموشح عند الشعراء المتأخرين الذين يتحدث عنهم.

لم يستأثر هذا الفن باهتمام العرب القدامى وحدهم، فقد أعاره الباحثون المحدثون اهتماما بالغا وتعرضوا له بالدراسة، لكنهم اختلفوا فيما بينهم حول تعريف الموشح، باختلاف المصادر التي اعتمدوا عليها.

أما المستشرقون، فعلى الرغم من أنهم كانوا من الأوائل الذين حاولوا نفض الغبار عن هذا الفن ومهدوا طريق البحث للدارسين العرب المحدثين في الدراسات المقارنة وخاصة تأثير الموشحات في الشعر الأوربي القديم، فإنهم لم يضيفوا شيئا نافعا على ما جاء عند العرب القدامى في تعريف الموشح، بل اهتموا بأشكاله اهتماما مفرطا.

التعاريف التي جاء بها الأدباء والباحثون متعددة، لكن ليس معنى ذلك أن الموشح لون قائم بذاته لا علاقة له بالشعر العربي، بل هو ضرب من ضروب الشعر العربي لا يختلف عن القصيدة التقليدية إلا في تعدد قوافيه وتنوع أوزانه أحيانا، وفي الخرجة التي يخرج بها الوشاح من الفصيح إلى العامي تارة، وتارة أخرى إلى العجمي، كما يختلف عنها أيضا في تسمية أجزائه. ويختلف في بعض هذه الخصائص عن الأراجيز المقطعية والمسمطات. ولم يستحدث شعراء أهل الأندلس هذا اللون من النظم إلا لحاجتهم إلى التجديد الذي اضطرتهم إليه ظروف اللهو والغناء الجماعي. فالموشح الأندلسي يعد بذلك، ثورة على الطريقة التقليدية المقيدة التي تلتزم وحدة الأوزان ورتابة القوافي، وليس تمرداً على الشعر العربي في جملته وتفصيله.

ب) أصل الموشح:

إن سلسلة المحاولات التي تخللت مسيرة الشعر العربي قبل الموشح لم تبلغ ما بلغه فن التوشيح حين ظهر في الأندلس، وكل ما يمكن قوله، إنها خرجت خروجا محتشما عن نظام القافية الرتيبة. ومن المحاولات التي خرجت عن طريقة الشعر المألوفة، نذكر المسمطات والأراجيز المقطعية من المزدوج إلى المخمس.

إن الموشح لا يُعد امتدادا لهذه المحاولات، لأن المؤرخين القدامى لم يشيروا إلى المسمطات قبل وأثناء ظهور الموشح في الأندلس(10). والذين سلكوا طريقة المسمطات من الأندلسيين، يُعدون على الأصابع، ولعل أولهم ابن زيدون، وقد عاش بعد ظهور الموشح.

إن التسميط لم يخرج عن التقاليد الشعرية إلا فيما يخص القافية، أما الموشحات، فضلا عن

تنويعها للقوافي، فإنها نوّعت أيضا في الأوزان كما نوّعت أحيانا في اللغة وتميزت بأسلوب خاص في بنائها. لذلك، نعتقد أن المسمطات لم تكن هي الأساس في نشأة الموشح، بل أن تاريخ نشأة الموشح سابق لشيوع التسميط[11].

وهناك فريق آخر من الباحثين العرب نسب موشحة "أيها الساقي إليك المشتكى" إلى ابن المعتز العباسي (ت 295هـ - 907م)، الذي عاصر مقدم بن معافي القبري الأندلسي الذي كسدت موشحاته. ولو قارنا هذه الموشحة بنتاج الوشاحين الأولين، لوجدناها قد سبقت عصرها بأكثر من قرنين لو صحت نسبتها إلى ابن المعتز. ولم يذكر أحد ممن ترجموا لابن المعتز، وخاصة الصُّولي (ت 335هـ - 946م) الذي صنع ديوانه، أنه كان ينظم الموشحات أو شيئا من هذا القبيل. وأول ما وصلنا من تواشيح أهل المشرق، هي موشحات ابن سناء الملك الذي يُعد أول وشّاح مشرقي.

لقد نُسبت الموشحة المذكورة خطأً إلى الشاعر عبد الله بن المعتز العباسي، فاستغلها بعض المحدثين في دراستهم للجزم بمشرقية الموشحات. لكن هذه الموشحة، كما لاحظ جل الباحثين، تنسَب في العديد من المصادر الثقات إلى أبي بكر بن زهر الأندلسي (ت 595هـ - 1198م)[12]، وإن اللغة التي جاءت بها الموشحة المذكورة ليست مألوفة عند ابن المعتز ولا تترجم بيئته، بل هي على نسج الأندلسيين.

فالموشح إذن، أندلسي النشأة، وهو جزء من الأدب العربي، وقد أجمع مؤرخو الأدب القدامى على أن فن التوشيح من مخترعات الأندلسيين، وأشادوا ببراعتهم في هذا اللون[13].

أما المستشرقون الإسبان فقد ذهبوا إلى أن الموشحات قد تأثرت في نشأتها بأغان أعجمية نظمت باللهجات الأيبيرية القديمة. وحين نعود إلى تاريخ أهل الأندلس نرى أن ألسنتهم كانت متعددة بتعدد أصولهم. فإلى جانب العربية الفصحى لغة الدين والدولة والآداب الرفيعة، كان الأندلسيون يتحدثون بلهجات أخرى.

غير أن اللهجات الأندلسية غير العربية لم تأت بثمارها قبل الفتح الإسلامي، باستثناء اللغة اللاتينية التي أحاطت ببعض النصوص الدينية والتراتيل الإكليروسية، ولم تر هذه الكتب النور، بل ظلت دفينة رفوف الكنائس لا يعلم بها غير الرهبان. ولم يصل إلينا ما يؤكد أن للسكان الأصليين، قبل ظهور الإسلام في الأندلس، آدابا أو فنونا من هذا القبيل يتميزون بها، إلا ما يُحتمل وجوده من أغان شعبية من عادة الناس ترديدها في الحفلات والأعراس.

اتخذ فريق من الباحثين الإسبان موضوع اللهجات في الأندلس حُجّة لتغريب أصل الموشح،

خاصة بعد اكتشاف بعض الخرجات العجمية في الموشحات، ولا ندري كيف أغفل هؤلاء المستشرقون الخرجات المكتوبة بعامية أهل الأندلس. لقد ذهب هؤلاء الباحثون إلى أن الخرجات العجمية التي ذيلت بها بعض الموشحات الأندلسية ما هي إلا بقايا أغاني الرومانس الإسبانية، والموشحات الأندلسية إنما نشأت تقليدا لهذه الأغاني[14]. لكن هذا الزعم لم يتأكد بأدلة قاطعة. لأنه لم يثبت فيما إذا كانت الموشحات الأولى تحتوي على الخرجة أم لا. لأن الخرجة حسبما جاء في المصادر، تمثل مرحلة من مراحل تطور الموشح.

لم تكتب كل الخرجات بالعجمية، وإن أكثر الخرجات التي نظمت بهذه اللهجة تخللتها بعض الألفاظ العربية أو العامية. ثم إن وزنها العروضي ليس فيه شيء من العجمة، بل يبعد كثيرا عن أوزان الرومان واللاتين التي خلطت بين النظامين المقطعي والمنبور، وعن الأغاني الشعبية إن كانت لها أوزان قبل الموشحات.

إن وجود هذه الخرجات يُعد خروجا على اللغة التي نظمت بها الموشحة، ولعل لفظ الخرجة يغني عن المدلول. فلما نظم الوشاح الأندلسي قطعته باللغة الفصحى، تعمد الخروج في آخر قفل عن اللغة الأصلية، فكتب الخرجة بالعامية أو العجمية أحيانا. كذلك لما كان الزجل عامي اللغة، لجأ الزجال في بعض الأحيان، إلى تذييل أزجاله بخرجات فصيحة. وقد نظم بعض الشعراء اليهود أمثال الصمويل بن نغريلة وسليمان بن جبريول وموسى بن عزرا، موشحات عبرية ذات خرجات بالعربية وأخرى باللهجة الرومانسية، وذلك في القرن الخامس الهجري (الحادي عشر الميلادي)[15].

لقد نظم الوشّاحون الخرجات بلغات أو لهجات مخالفة للغة أقسام الموشحة، حتى تتميز الخرجة من بقية الأقفال في الموشحة. ولم يقتبس الوشّاحون أبياتا ولا أوزانا عجمية، وإن مؤرخي الأدب الأندلسي لم يشيروا البتة إلى أن الوشاحين كانوا يأخذون الخرجات من أغنية عجمية. فقد جاء في "الذخيرة" أن الوشاح كان يأخذ اللفظ العامي والعجمي[16]. وهذا يؤكد أن ما كان يعرفه الوشّاحون هي الألفاظ العجمية وليست الأغاني. فالموشح من ابتكار بعض الشعراء المثقفين، وهو أندلسي المنشأ وعربي الأصل، ولا يمتّ بأي صلة إلى مصادر أجنبية.

2 - مخترع الموشحات:

لقد اختلف القدامى في تحديد أول من نظم الموشح، وجاءت بداية الموشحات في صورة يكتنفها الغموض، إذ نُسب بعض ما وصل إلينا من موشحات إلى غير أصحابها. وعن أول من اخترع الموشح يقول ابن بسام: "وأول من صنع أوزان هذه الموشحات بأفقنا، واخترع طريقتها، فيما بلغني، محمد

بن محمود القبري الضرير، وكان يصنعها على أشطار الأشعار، غير أن أكثرها على الأعاريض المهملة غير المستعملة (...) وقيل إن ابن عبد ربه صاحب "العقد" أول من سبق إلى هذا النوع من الموشحات عندنا، ثم نشأ يوسف بن هارون الرمادي، فكان أول من أكثر فيها من التضمين في المراكيز (...) فاستمر على ذلك شعراء عصرنا كمكرم بن سعيد وابني أبي الحسن، ثم نشأ عبادة هذا (ابن ماء السماء)، فأحدث التضفير"(17).

عدّ ابن بسام الشاعر محمد بن محمود القبري أول وشاح عرفته الأندلس، غير أنه لم يُعثر على أي أثر لتوشيحاته. وقد جاء عنه في "الجذوة" ما نصه: محمد بن محمود المكفوف القبري، أديب شاعر، ذكره أبو محمد علي بن أحمد، وأنشد له في حلبة السباق(18):

ترى من يرى الميدان يجهل أنه	لأهل التباري في الشطارة ميدان
كأن الجياد الصافنات وقد عدت	سطور كتاب والمقدم عنوان

أما ابن سعيد الأندلسي (ت 673هـ - 1274م) فإنه اختزل ما ذكره ابن أبي نصر الحميدي (ت 448هـ - 1095م) دون أن يضيف إليه شيئا جديدا حول هذا الرجل(19)، ولم تذكر المصادر الأخرى جديدا يضاف إلى ما جاء في "الجذوة"، إذ لم تتطرق إلى أي تفصيل عن حياة هذا الوشاح وأخباره، وإنما اكتفت بإيراد الاسم فقط، أما متى ولد ومتى توفي، فذلك ما لم نتطرق إليه.

ورد في "المقتطف من أزاهير الطرف" اسم آخر عدّه ابن سعيد من أوائل الوشاحين الأندلسيين. قال نقلا عن كتاب "المسهب" للحجاري ما نصه: "إن المخترع لها بجزيرة الأندلس، مقدم بن معافي القبري من شعراء الأمير عبد الله بن المرواني، وأخذ عنه ذلك، أبو عمر بن عبد ربه صاحب العقد"(20).

إن مقدم بن معافي (ت 308هـ - 920م)، ليس هو محمد بن محمود الذي ذكره ابن بسام، بل هو شاعر آخر، لأن بعض المؤرخين ذكروا أخبارا لكلا الرجلين. مما يدل على أن محمد بن محمود ومقدم بن معافي هما شاعران من قبرة. لقد جاء في "البغية" أن مقدم بن معافي القبري، شاعر معروف في أيام عبد الرحمن الناصر، ومن مدائحه في سعيد بن المنذر، قصيدة ذكر من أولها، أحمد بن فرج في كتابه أبياتا وهي(21):

أشجيت أن طربت حمامة وادي	ميادة في ناعم مياد
تلهو ومامنيت بجفوة زينب	يوما ولا بخيالها المعتاد
لا ترج إذ سلبت فؤادك زينب	عيشا فما عيش بغير فؤاد

وهذا إنما يدل على أن مقدم بن معافي القبري قد عاصر الأمير عبد الله بن محمد المرواني (ت 300هـ - 912م) وحفيده عبد الرحمن الناصر (ت 350هـ - 961م)، وهي الفترة التي شاهدت تحولات سياسية ونهضة أدبية في الأندلس. وقد انقسم الباحثون في تحديد أول من بدأ الموشحات، فمنهم من يرى أن محمد بن محمود القبري أول من اخترع هذا الفن، بينما اتفق البعض الآخر على أن مقدم بن معافي القبري هو أول من نظم الموشح في الأندلس، وسار على هذا الرأي كذلك المستشرقون[22]. ولم يبق لنا من موشحات مقدم وغيره من معاصريه، نموذج سوى أسمائهم التي وردت في بعض المصادر.

أما ابن عبد ربه (ت 328هـ - 939م) صاحب "العقد" الذي دوّن فيه مختلف الأشعار عدا الموشحات، فلم يصل إلينا شيء من موشحاته. ذكره الحميدي ولم ينسب إليه أي توشيح، بل أورد له مقتطفات من شعره[23]. لقد غضّ ابن عبد ربه الطرف عن الموشحات في كتابه "العقد"، وقد ضمنه في الوقت نفسه عددا من قصائده ومقطعاته، في حين عدّه القدامى من أوائل الوشاحين.

أما الشاعر يوسف بن هارون الرمادي الأندلسي (ت 403هـ - 1012م)، فيظهر من خلال أخباره وشعره المتناثر في المصادر العربية، أنه كان شاعرا بارعا في عصره، ويؤكد ذلك ابن خاقان (ت 529هـ - 1134م) دون الإشارة إلى الموشحات بقوله: "فاشتهر عند الخاصة والعامة بانطباعه في الفريقين، وإبداعه في الطريقتين"[24]. ولم يصلنا من ديوانه إلا شذرات من الشعر متناثرة في أثناء المصادر.

ولعل الوشّاح الأندلسي الوحيد ممن ذكرهم ابن بسام في هذا النص، والذي وصلتنا بعض موشحاته في مصادر مختلفة، هو عبّادة بن ماء السماء (ت 422هـ - 1030م). ذكره الضبي في "البغية" بقوله: "عبادة بن عبد الله بن ماء السماء، أبو بكر من فحول شعراء الأندلس، متقدم فيهم مع علم. وله كتاب في أخبار الأندلس"[25]. ومن المحتمل أن يكون عبادة هذا من شعراء الجيل الثاني الذين تطورت على يدهم الموشحات، ويؤكد ذلك ابن بسام بقوله: "وكانت صنعة التوشيح التي نهج أهل الأندلس طريقتها، ووضعوا حقيقتها، غير مرقومة البرود، ولا منظومة العقود، فأقام عبّادة هذا منآدها، وقوّم ميلها وسنادها، فكأنها لم تسمع بالأندلس إلا منه، ولا أخذت إلا عنه واشتهر بها اشتهارا غلب على ذاته، وذهب بكثير من حسناته"[26].

فإذا كانت الموشحات قد ظهرت في القرن الثالث الهجري (التاسع الميلادي) حسب ما استقيناه من المصادر التي أرخت للأدب الأندلسي، فإنه لم يصل إلينا منها إلا ما يعود إلى القرن الرابع الهجري (العاشر الميلادي)، أي ما أنتجه الشعراء على مدى قرن من الزمن قبل عبادة بن ماء

السماء، قد ضاع. فجاء عبادة هذا، واستطاع أن يفرض هذا الفن على المجتمع الأندلسي؛ ولم تدون الموشحات إلا في القرن الخامس الهجري (الحادي عشر الميلادي) بعد وفاة عبادة بن ماء السماء، وقد أورد له صاحب "الوفيات" موشحتين[27].

أما ابن خلدون الذي كان ينقل عن ابن سعيد، فإنه قال: "وكان أول من برع في هذا الشأن بعدهما (يعني مقدم وابن عبد ربه) عبادة القزاز، شاعر المعتصم بن صمادح صاحب المرية"[28]. ولم تفرق المصادر بينه وبين عبادة بن ماء السماء حتى عدّه ابن سعيد وابن خلدون من أوائل الوشاحين، معتقدين أنه سبق ابن ماء السماء. وسبب الخلط يعود إلى كونهما يحملان الاسم نفسه. ومن المؤكد أن ابن ماء السماء قد سبق القزاز في هذا الفن، لأن المعتصم بن صمادح (ت 484هـ - 1091م) الذي كان ابن القزاز شاعره، قد تقلد سدة الحكم سنة (443هـ - 1051م)، أي بعد وفاة ابن ماء السماء بأكثر من عشرين سنة، مما يدل على أن عبادة القزاز قد ظهر في أواخر أيام عبادة بن ماء السماء أو بعده بقليل.

اختلفت مصادر الأدب أيضا في نسبة بعض النصوص إليهما، فصلاح الدين الصفدي (ت 764هـ - 1362م) نسب موشحا لعبّادة بن ماء السماء إلى عبّادة القزاز[29]. وكان ابن سناء الملك يورد موشحة ويقول "هذه موشحة لعبّادة"، دون ذكر الاسم كاملا. وهكذا ساد الغموض حول هذين الرجلين. غير أن عبادة القزاز جاء متأخرا، ولو نسبيا، عن عبادة بن ماء السماء، وأن هذا الأخير هو صاحب هذه الشهرة، ثم اشتهر بعده عبادة القزاز.

لم يرد ذكر عبادة بن ماء السماء عند ابن سعيد وابن خلدون للتشابه بين اسمه واسم عبادة القزاز، وظنا هذا الأخير، هو أول الوشاحين بعد مقدم بن معافي وابن عبد ربه. أما ابن بسام فقد أرخَ لهذين الشاعرين في "ذخيرته" وأورد لكل واحد منهما أخبارا تخصه، وعدّهما من الوشاحين، كما عدّ ابن ماء السماء من مشاهيرهم، وعبّادة القزاز ممن نَسَجَ على منواله، فقد قال: "وقد ذكرت فيما اخترت في هذا القسم من أخبار عبادة بن ماء السماء من برع في هذه الأوزان من الشعراء. وهذا الرجل ابن القزاز، ممن نسج على منواله ذلك الطراز، ورقم ديباجه، ورصع تاجه، وكلامه نازل في المديح، فأما ألفاظه في هذه الأوزان من التوشيح فشاهدة له بالتبريز والشفوف"[30].

لقد كسدت موشحات محمد بن محمود ومقدم بن معافي وغيرهما من الوشاحين الأوائل بسبب النقلة الذين سكتوا عن هذا الفن، لأن الاتجاه العام كان الإعراض عن الموشحات، لاعتقادهم أنها خارجة عن الأعاريض المألوفة. وفي اعتقادنا أن محمد بن محمود قد سَبَقَ مقدم بن معافي إلى هذا الفن، لأن ابن بسام كان يلتزم الدقة في تناوله الأخبار وهو أقرب عهدا إلى هؤلاء الشعراء من

المؤرخين الآخرين الذين تناولوا الموشحات بالحديث، والمعلومات التي جاء بها ابن سعيد والذين جاءوا من بعده في هذا الشأن، كان مصدرها كتاب "المسهب" للحجاري الذي لم يصل إلينا.

وإلى جانب تحفظ المؤرخين القدامى على ذكر الموشحات فإن الألحان لم تكن مدوّنة في ذلك الوقت، فضاعت الموشحات بضياع اللحن؛ وظلت فنا مسموعا أكثر من قرنين، إلى أن جاء ابن سعد الخير البلنسي (ت 571هـ - 1175م) وألف كتابه "نزهة الأنفس وروضة التآنس في توشيح أهل الأندلس" قيل إنه ترجم فيه لعشرين وشّاحا أندلسيا، لكنه لم يصل إلينا[31].

3 - خصائص الموشح الفنية:

أ) بناء الموشح:

يتكون الموشح من عدة أقسام، وهي وحدات فنية محكمة ينهجها الوشاح لتأدية إيقاعات نغمية منسجمة. ولم يشر أحد من الوشاحين الأوائل إلى تسمية أقسام موشحاتهم. فظلت ظاهرة عامة ينسج على منوالها اللاحقون إلى حين انتشار الموشحات، فتناولها بعض المؤرخين المتأخرين، وحاولوا وفق استنتاجاتهم، الاصطلاح على أجزائها وأقسامها دون الاتفاق على تسمية موحدة. وفي حديث ابن بسام عن الموشحات، أطلق اسم المركز على القفل الأخير من الموشحة، في حين يسميه ابن سَناء المُلك الخرجة[32].

يُعد ابن سناء الملك أول من حدد هذه المصطلحات، إذ قال: "ولم أر أحدا صنّف في أصولها ما يكون للمتعلم مثالاً يحتذى، وسبيلا يقتفى"[33]. أشار ابن سناء الملك إلى أنه أول من صنف أصول الموشح، ويبقى الأمر مبهماً حول المصدر الذي استقى منه هذه المصطلحات إن لم يكن هو الذي ابتكرها.

وقد اتفق الباحثون المحدثون استنادا إلى ابن سناء الملك في كتابه "دار الطراز"، على مصطلحات تكاد تكون متداولة عند جميعهم. ولتوضيح أقسام الموشح وأجزائه، نقدم نموذجا نستدل به على بنائه. قال الوزير أبو بكر بن زهر الحفيد الأندلسي[34]:

أيها الساقي إليك المشتكى قد دعوناك وإن لم تسمع

ونديم همت في غرته

وسقاني الراح من راحته

فإذا ما صح من سكرته

جذب الزق إليه واتكى   وسقاني أربعا في أربع

غصن بان مال من حيث استوى

بات من يهواه من خوف النوى

قلق الأحشاء مهضوم القوى

كلما فكر في البين بكى   ما له يبكي لما لم يقع

ما لعيني غشيت بالنظر

أنكرت بعدك ضوء القمر

فإذا ما شئت فاسمع خبري

شقيت عيني من طول البكا   وبكى بعضي على بعضي معي

ليس لي صبر ولا لي جلد

يا لقومي عذلوا واجتهدوا

أنكروا شكواي مما أجد

مثل حالي حقها أن تشتكى   كمد اليأس وذل الطمع

كبدي حرى ودمعي يكف

يعرف الذنب ولا يعترف

أيها المغرور عما أصف

قد نما حبك بقلبي وزكى   وتقل إني في حبك مدعي

هذا الموشح من أشهر الموشحات الأندلسية ومن أبسط النماذج التي أكثر منها الوشّاحون الأندلسيون، وهو موشح تام يتألف من ستة أقفال وخمسة أبيات، وينقسم كالتالي:

- المطلع:

يتكون الموشح من عدة أقسام مختلفة، منها المطلع، وهو المجموعة الأولى من أقسام الموشح، في حين أن مطلع القصيدة هو البيت الأول منها. فإذا ابتدئ الموشح بالمطلع سمي تاما، إلا أنه لا يشترط أن يكون لكل موشح مطلع، فالموشح يخلو أحيانا من المطلع ويسمى حينئذ، أقرعا. ويطلق على المطلع مذهبا أيضا. وهو في الموشحة التي أوردناها:

أيها الساقي إليك المشتكى   قد دعوناك وإن لم تسمع

وهو يتركب من شطرين مختلفي القافية (أ ب)، وقد تتفق قافية شطري المطلع في موشحات أخرى (أ أ) كما هو الحال في موشحة ابن بقي (ت 545هـ - 1149م) التي مطلعها[35]:

أجرت لنا من ديار الخل ريح الصبا، عبرات ذل

يتألف المطلع من جزأين على الأقل وقد يتركب من ثلاثة أجزاء فأكثر. جاء في "دار الطراز": "وأقل ما يتركب القفل من جزأين فصاعدا إلى ثمانية أجزاء"[36]، ويعني القفل المطلع أيضا. ومثال المركب من ثلاثة أجزاء، مطلع موشحة لابن زهر الحفيد[37]:

حلت يد الأمطار أزرة النوار فيأخذني

ومثال المركب من أربعة أجزاء، مطلع موشحة للأعمى التطيلي[38]:

أدر لنا أكواب ينسى بها الوجد
واستصحب الجلاس كما قضى العهد

أما الموشحات التي أكثر منها الوشّاحون فهي التي يتركب مطلعها من شطرين على الأقل وأربعة أشطار على الأكثر. والموشح لا يتصدر إلا بمطلع واحد، هذا إذا كان تاما. أما الأقرع فلا يتقدمه المطلع، ومثال الأقرع موشحة لابن زهر هذا أولها[39]:

يا من تعاطينا الكؤوس على اذكاره
وقضى على قلبي فلم يأخذ بثأره
وأقر أحكام القصاص على اختياره
إن أقل حسبي فالجور تأباه الطباع

جاءت أكثر الموشحات الأندلسية تامة، أما المشارقة فلم ينسجوا في الأقرع إلا ما عارضوا به الوشاحين الأندلسيين.

- البيت:

يختلف البيت في الموشحة عن البيت في القصيدة، ففي القصيدة يتألف البيت من شطرين يصطلح عليهما بالصدر والعجز. أما في الموشحة فالبيت يتكون من عدة أجزاء. يكون البيت بعد المطلع إذا كان الموشح تاما ويتصدر الموشح إذا كان هذا الأخير أقرعا. وتكون قوافيه مختلفة عن قوافي الأقفال. تتوحد القوافي في أجزائه ويسمى مفردا، وقد تختلف فيما بينها ويسمى البيت حينئذ، مركبا.

وينبغي أن تكون قوافي كل بيت مختلفة عن قوافي البيت التالي. والبيت في الموشحة التي أوردناها هو:

ونديم همت في غرته

وسقاني الراح من راحته

فإذا ما صح من سكرته

هذا البيت مفرد ويتكون من ثلاثة أجزاء رسمها (ج ج ج)، ويرمز للبيت الذي يليه بحروف (د د د) وهكذا إلى نهاية الأبيات. ويأتي بعد كل بيت قفل، يتفق مع المطلع في وزنه وقوافيه، يفصله عن البيت التالي. وقد يتكرر البيت في الموشحة خمس مرات، لكن هذا ليس شرطا، فقد يبلغ عدد الأبيات في الموشحات عشرة أحيانا. أما الموشح الأكثر انتشارا فهو الذي يتراوح عدد أبياته من خمسة إلى سبعة أبيات.

يتألف البيت من ثلاثة أجزاء على الأقل، وخمسة أجزاء على الأكثر، مفردة أو مركبة من فقرتين فأكثر. وأكثر ما يتركب البيت من أربع فقر، وهذا نادر جدا في الموشحات. والأبيات الأكثر انتشارا في الموشحات هي التي تتكون من ثلاثة أجزاء مفردة أو مركبة من فقرتين. وفي هذا المجال يقول ابن سناء الملك في "دار الطراز": "والجزء في البيت قد يكون مفردا، وقد يكون مركبا، والمركب لا يتركب إلا من فقرتين أو من ثلاث فقر، وقد يتركب في الأقل من أربع فقر"[40]. كان عليه أن يقول "على الأكثر من أربع فقر". ومثال البيت المركب من فقرتين وثلاث أجزاء، قول الأعمى التطيلي من موشحة له[41]:

سل بنات قلبي هل تعز وتقر

لا أقول مسبي ما بكائي سر

قد إليك حسبي ليس ينفع الحذر

يذهب بعض الباحثين المحدثين إلى أن البيت في الموشحة يتكون من الدور مع القفل الذي يليه، والدور عندهم هو عدد الأجزاء الذي يتكون منها البيت، طبقا لمصطلح ابن سناء الملك. قال مصطفى عوض الكريم في توضيح الدور: "ويعقب المطلع في الموشح التام أقسمة تختلف عن قوافي المطلع والقفلة والخرجة"، ويعني بالأقسمة البيت، ثم يضيف: "أما في الموشح فالبيت هو الدور مع القفل الذي يليه"[42].

وبما أن الموشحة تتكون من مقطوعات متساوية، والمقطوعة تتكون من بيت وقفل، فكان على مصطفى عوض الكريم أن يقول: "والدور يتكون من البيت مع القفل الذي يليه" وليس العكس،

لأن المقطوعة هي الدور، والشعر المقطعي هو نفسه الشعر الدوري عند المشارقة، وقد اصطلحنا عليه في هذا البحث بالشعر المقطعي.

إن لفظة دور مصطلح استحدثه المشارقة ولم يرد قبل ذلك عند أهل الأندلس، والأبشيهي (ت 852هـ - 1448م) لما أطلق كلمة دور على البيت مع القفل الذي يليه[43]، كان أكثر صوابا من غيره وهو يعني به المقطوعة. والمقطوعة كما أسلفنا تتكون من البيت مع القفل الذي يليه. وقد وردت لفظة دور لأول مرة عند صفي الدين الحلي[44]. غير أننا رجحنا مصطلحات ابن سناء الملك باعتباره أول من تطرق إلى دراسة هذا الفن.

- القفل:

وهو مجموعة الأجزاء التي تتكرر في الموشحة، ويتفق القفل مع المطلع في الوزن والعدد والقافية. وتتكون الموشحة من ستة أقفال بما فيها المطلع في التام، وخمسة أقفال في الأقرع. وهذا ليس شرطا في الموشحات الأندلسية، بل منها ما تجاوز الستة أقفال. والقفل الأول من الموشحة التي مثلنا بها هو:

جذب الزق إليه واتكى   وسقاني أربعا في أربع

يتفق هذا القفل في شكله ونظامه مع المطلع الذي تصدر الموشحة، غير أن في بعض الموشحات الشاذة، تكون الأقفال مختلفة في عدد الأجزاء عن المطالع[45].

- الجزء:

وهو القسيم الواحد من المطلع أو البيت أو القفل أو الخرجة. فالموشح الذي ذكرناه يتكون مطلعه وكذلك أقفاله وخرجته من جزأين مختلفي القافية. وقد يكون الجزءان من القافية نفسها، وأكثر عددها أربعة أجزاء كما مر بنا. وتتكون أبيات الموشحة التي أوردناها من ثلاثة أجزاء مفردة متفقة القافية، وقد تكون أجزاء الأبيات مركبة من فقرتين فأكثر.

تسمى أجزاء الأقفال عند بعض الباحثين المحدثين أغصانا، ويسمون الجزء الواحد من البيت سمطا[46]. لقد وردت لفظة غصن في "الذخيرة"، كما وردت لفظة سمط وغصن في "المقدمة". وفي هذا الشأن يقول ابن خلدون: "استحدث المتأخرون منهم فنا سموه بالموشح، ينظمونه أسماطا أسماطا، وأغصانا أغصانا، يكثرون منها ومن أعاريضها المختلفة ويسمون المتعدد منها بيتا واحدا، ويلتزمون عدد قوافي تلك الأغصان وأوزانها متتاليا فيما بعد إلى آخر القطعة"[47].

لكن ابن خلدون لم يفرق بين لفظتي سمط وغصن في حديثه عن الموشحات. والتسميط عند

علماء البديع هو أن يجزأ الشاعر البيت إلى أربعة أقسام، الثلاثة الأولى منها على قافية واحدة مخالفة للقافية الأصلية[48]. وجاء في "العمدة" أن أبا القاسم الزجاجي قال: "إنما سمي بهذا الاسم (السمط) تشبيهاً بسمط اللؤلؤ، وهو سلكه الذي يضمه ويجمعه مع تفرق حبّه، وكذلك هذا الشعر لما كان متفرق القوافي متعقبا بقافية تضمه إلى البيت الأول الذي بنيت عليه في القصيدة صار كأنه سمط مؤلف من أشياء متفرقة"[49].

ومن خلال هذه الأمثلة نرى أن السمط هو البيت الواحد من القصيدة المسمطة إذا كانت قوافيها مرتبة أفقيا، أو المقطوعة الواحدة بما فيها عمود الشعر من المسمطة إذا كانت قوافيها مرتبة عموديا. والسمط ليس قسيما واحدا، وإنما مجموعة أقسمة تعَدّ وحدة التسميط.

وبما أن أقسمة المسمطة لا تأتي إلا مفردة، فمن غير شك أن ابن خلدون يكون قد أطلق لفظة سمط على مجموعة الأجزاء المفردة من الموشحة، لكن هذا لا يعني أنه كان يقصد الأقفال نظرا إلى أنها لا تأتي إلا مفردة في الغالب، بل حتى مجموعة الأبيات تأتي في بعض الأحيان مفردة. لذا نعتقد أن ابن خلدون أراد بلفظة سمط مجموعة الأقسمة المفردة سواء كانت قفلا أم بيتا وليس القسيم الواحد من البيت في الموشحة.

وإذا اعتبرنا أن أجزاء الأبيات قد تكون مركبة من فقرتين فأكثر، وهي بهذه الحالة تكون متعددة، فهذا يجعلنا نرجح أن يكون المقصود بالأغصان عند ابن خلدون أجزاء الأبيات المركبة. فالغصن هو الجزء الواحد المركب من فقرتين فأكثر، وليس بيتا كما ذهب إحسان عباس[50]، والمغصن هو الذي تكون أجزاؤه مركبة.

ولما قال ابن خلدون: "ويسمون المتعدد منها بيتا واحدا"[51]، اعتقد فريق من الباحثين أن البيت يتكون من الدور مع القفل الذي يليه. وفي اعتقادنا، أن ابن خلدون لم يعنِ بالمتعدد تعدد الأقسام أو المقطوعات، وإنما أراد به تعدد الأجزاء أو الأشطار.

ويبدو أن استعمال ابن سناء المُلك لفظ "جزء" هو الأصوب، لأنه يغني عن كل لبس أو جدل، لذلك ارتضينا هذا المصطلح.

- الخرجة:

الخرجة عبارة عن القفل الأخير الذي تختم به الموشحة، وهي ركن أساسي لا يمكن الاستغناء عنه في الموشحات بعكس المطلع الذي قد تبتدئ به الموشحة وقد تخلو منه. والخرجة في الموشح الذي

مثلنا به هي:

قد نما حبك بقلبي وزكا وتقل إني في حبك مدعي

وقد تتميز الخرجة عن بقية الأقفال من حيث اللغة، لأنها القفل الوحيد من الموشحة الذي يجوز فيه اللحن. قال ابن سناء الملك: "والشرط فيها أن تكون حجاجية من قبل السخف، قزمانية من قبل اللحن، حارة محرقة، حادة منضجة، من ألفاظ العامة ولغات الداصة"[52]. والمعنى أن تكون الخرجة ماجنة وهزلية بلغة العامة واللصوص الذين يسميهم الداصة. لكن لا يشترط أن تكون كل الخرجات ماجنة أو عامية، بل هناك موشحات كثيرة جاءت خرجاتها معربة وخالية من المجون، وقد استدركها ابن سناء الملك فذكر مواضعها. إلا أنه استثنى بعض الخرجات التي لا تكتب بالعامية، وقال: "فإن كانت معربة الألفاظ منسوجة على منوال ما تقدمها من الأبيات والأقفال، خرج الموشح من أن يكون موشحا، اللهم إلا إن كان موشح مدح، وذكر الممدوح في الخرجة، فإنه يحسن أن تكون الخرجة معربة كقول ابن بقي الطليطلي:

إنما يحيى، سليل الكرام واحد الدنيا، ومعنى الأنام

وقد تكون الخرجة معربة وإن لم يكن فيها اسم الممدوح ولكن بشرط أن تكون ألفاظها غزلة"[53].

وقد يجعل الوشاح مطلع قصيدة مشهورة أو بيت أُعجب به خرجة لموشحته، كما فعل ابن بقي في موشحة له[54]. وقد يعجز عن نظم الخرجة، فيستعير خرجة مشهورة لوشاح آخر.

ويجوز أن تكون الخرجة في الموشحة عجمية اللغة، ويشترط ابن سناء الملك في الخرجة العجمية أن يكون اللفظ فيها: "سفسافا نفطيا ورماديا زطيا"[55]. ويقصد بذلك استخراجها من الألفاظ المحرقة كما يحرق النفط، وينبغي أيضا أن تكون ألفاظها جيدة كألفاظ الشاعر الأندلسي الشهير يوسف بن هارون الرمادي.

ولا يشترط أن تكون ألفاظ الخرجة كلها عجمية، بل تكون أيضا مزيجا من ألفاظ عربية وعجمية أو عامية وعجمية، وهو الأغلب في الموشحات. كما أنه ينبغي على العجمية أو العامية أن تستخدم في الخرجة فقط، فإذا تسربت هذه الألفاظ إلى الأجزاء الأخرى من الموشح، سمي موشحا مزنما، وقد عاب عليه صفي الدين الحلي[56]، وعد ناظميه من الضعفاء.

وقد تأتي الخرجة على لسان الوشاح نفسه كما قد تأتي أيضا على لسان غيره، وأكثر ما تأتي على لسان الحبيب والجواري. قال ابن سناء الملك: "ولا بد في البيت الذي قبل الخرجة من: قال أو قلت أو قالت أو غنى أو غنيت أو غنت"[57]. ومع ذلك، لا يشترط أن تسبق الخرجة بهذه الألفاظ، لأن

موشحات كثيرة لم تتضمن ما أقره ابن سناء الملك.

ذهب ابن سناء الملك أيضا إلى أن الخرجة: "ينبغي أن يسبق الخاطر إليها، ويعملها من ينظم الموشح في الأول، وقبل أن يتقيد بوزن أو قافية"[58]. ولو أمعنا النظر في الموشحات الأندلسية، لرأينا أن أبياتها المقطعية تختلف في الكثير من الأحيان عن الخرجة، من حيث الإيقاع والقافية، وربما الوزن أيضا، وهذا يفند رأي ابن سناء الملك من أنها التي ينبغي أن يسبق الخاطر إليها، اللهم إلا في حالة نسج الأقفال[59].

ب) أوزان الموشحات:

يقطع البيت الشعري عن طريق الإيقاع أو الوزن[60]. أما الإيقاع، فهو نسبي ويختلف من شخص إلى آخر، وليس له قاعدة ولا نظام. وأما الوزن، فقد سنه علماء العروض وله قواعد رتيبة تختلف باختلاف أشعار الأمم.

يبنى البيت الشعري على مقاطع صوتية معينة تكوّن عددا معينا من التفعيلات تسمى (Pieds)، وهي الوحدة الوزنية في كل الأشعار. قد تكون التفعيلة منبورة أو كمية أو مقطعية. وعلى هذا الأساس ينقسم الوزن إلى ثلاثة أقسام رئيسية: البيت المنبور (Accentué)، والبيت الكمي (Quantitatif)، والبيت المقطعي (Syllabique).

في البيت المنبور لا ينظر إلا إلى عدد المقاطع المنبورة، وقد يختلف عدد المقاطع غير المنبورة من بيت إلى آخر، وعلى هذا الوزن جرى الشعر الجرماني والأنكلو سكسوني والشعر الإغريقي اللاتيني القديم. ويُعرف البيت المقطعي من خلال عدد المقاطع الصوتية التي يتشكل منها، بغض النظر عن طبيعتها من حيث الطول والقصر أو ترتيبها. وقد جرى على هذا الوزن الشعر الأوكسيتاني وبعض الأشعار الأوربية الأخرى. ويبنى البيت الكمي على عدد من التفعيلات، والتفعيلة على عدد معين من المقاطع الطويلة والقصيرة، وتتميز التفعيلة بعدد المقاطع وترتيبها، كما يُحدَّد الوزن بعدد التفعيلات وطبيعتها وترتيبها. وقد سار على هذا الطريق الشعر العربي.

ومع ذلك فإن الشعر اللاتيني لم يعرف القافية إلى غاية منتصف القرون الوسطى، بيْدأن القافية هي جزء من الوزن. لقد ظل الشعر الأوربي عامة، دون قواف إلى غاية ظهور الشعر الأوكسيتاني في بداية القرن الثاني عشر الميلادي (السادس الهجري)، في حين عرف الشعر العربي القافية منذ أن وُجد في العصر الجاهلي.

لقد استطاع الخليل بن أحمد الفراهيدي (ت 160هـ - 776م) صاحب كتاب "العين"، أن يحصر معظم بحور الشعر العربي[61]. وهي عنده خمسة عشر جنسا، وهي: الطويل والمديد والبسيط والوافر والكامل والهزج والرجز والرمل والسريع والمنسرح والخفيف والمضارع والمقتضب والمجتث والمتقارب، ثم زاد بعده الأخفش وزنا آخر هو المتدارك[62].

الأجزاء التي يوزن بها الشعر العربي تسمى التفعيلات، وأهمها ثمانية هي: فعولن، مفاعيلن، مستفعلن، فاعلن، متفاعلن، فاعلاتن، مفاعلتن، مفعولات. وقد ينشأ البيت عن تكرار بعض هذه التفعيلات، فمثلا يبنى البحر الكامل على تكرار متفاعلن ست مرات.

فقياس الوزن في الشعر العربي إذن هو التفعيلة، وهي تتألف من بعض الوحدات هي: سببان، خفيف وثقيل؛ ووتدان، مجموع ومفروق؛ وفاصلتان، صغرى وكبرى. وقد جمعها العروضيون في جملة "لم أر على ظهر جبل سمكة". فالسبب الخفيف هو متحرك بعده ساكن نحو (لم)، والسبب الثقيل متحركان نحو (أر)، والوتد المجموع متحركان بعدهما ساكن نحو (على)، والمفروق متحركان بينهما ساكن نحو (ظهر)، والفاصلة الصغرى ثلاث متحركات بعدها ساكن نحو (جبل)، والكبرى أربع متحركات بعدها ساكن نحو (سمكة).

وتتكون هذه الوحدات من مقاطع قصيرة وأخرى طويلة، فالقصير نحو حرف الجر (ل)، والطويل نحو اسمي الموصول (ما) أو (من). جاء في "العمدة" أن بعض الناس "جعل الشعر كله من الأوتاد والأسباب"[63]؛ لأن الفواصل نفسها تتكون من أوتاد وأسباب. ومعنى ذلك أن الوزن العربي يقوم على أساس كمي، يرتب المقاطع على أساس طولها.

وقد يأتي البحر تاما وهذا ما سار عليه الشعر العربي التقليدي، وقد يأتي ناقصا أيضا. فالتام ما تكررت فيه جميع أجزائه والناقص ما خلت منه بعض أجزائه كالمجزوء والمشطور. فالمجزوء ما نقصت صدره وعجزه تفعيلة أو أكثر، والمشطور ما بنيّ على شطر بيت فقط.

أما الموشح الأندلسي فهو يتميز بأوزان لها من الحدة ما للقريض ولا تختلف عن أوزانه إلا شكليا. وكان أول من درَس أوزان الموشحات ابن سناء الملك في كتابه "دار الطراز". لقد قسّم الموشحات إلى قسمين، قسمٌ جاء على أوزان العرب وآخر لا صلة له بأوزانهم. والقسم الذي جاء على أوزان العرب كذلك ينقسم إلى قسمين: قسم لا تختلف أوزانه عن أوزان الخليل وهو الغالب في الموشحات؛ غير أن ابن سناء الملك هاجمه هجوما قاسيا لأنه أشبه ما يكون بالمخمسات ولا يفعله إلا الضعفاء من الشعراء. وقد استثنى منه الموشح الذي تختلف قوافي قفله، فإنه يخرج باختلاف قوافي

الأقفال عن المخمسات، ومنه قول ابن زهر الحفيد:

أيها الساقي إليك المشتكى قد دعوناك وإن لم تسمع

اعتمد ابن زهر في أقفال موشحته اختلاف قافية الجزء الأول عن قافية الجزء الثاني. ولو تعمّد الوشّاح اتفاق قافيتي الجزأين ما نقص شيء من موشحته، بل قد تزداد تنغيما وإيقاعا. أما ابن سناء الملك، فيظهر أنه كان مبالغا إلى حد ما في حكمه، لأنه استقى تحديداته من النماذج التي كانت متوفرة بين يديه، وجل أحكامه وتصوراته عن الموشح كانت نابعة من صميم ذوقه وميله الخاص.

والقسم الثاني الذي جاء على أوزان العرب هو ما تخللت أقفاله وأبياته كلمة أو حركة تخرجه من أن يكون قريضا بحتْ، فمثال الكلمة قول ابن بقي(64):

صبرت والصبر شيمة العاني ولم أقل للمطيل هجراني
معذبي كفاني

ويرى ابن سناء الملك، لولا وجود الجزء الثالث من القفل وهو "معذبي كفاني"، لكان من وزن المنسرح. أما الوشّاحون فلم يحرِّموا وزن المنسرح عن الموشحات. وهكذا نرى أن ابن سناء الملك يستهجن ورود الموشحات على بحور الخليل إلا ما استثناه. ومع ذلك فإن تفعيلات هذا البحر هي من المنسرح بغض النظر عن زيادتها أو تغير بعضها في الموشحة.

وقد يعمد الوشاح إلى إدخال قافية في جزء من القفل وتكرارها بعينها في الجزء الثاني من القفل نفسه، شريطة أن تكون مختلفة عن القافية الأصلية، وإلا أصبح الموشح شعرا صرفاً حسب قول ابن سناء الملك، ومن ذلك هذا المطلع لابن بقي الأندلسي(65):

يا ويح صبٍّ إلى البرق، له نظرُ وفي البكاء مع الوُرق، له وَطَرُ

فهذا من البسيط، وقافية الجزء الأول من هذا المطلع هي قافية الجزء الثاني نفسها، ولولا حيلة الوشاح بإدخال قافية في وسط الوزن مخالفة للقافية الأصلية وتكرارها في الجزء الثاني، لكان هذا الموشح من النوع الذي استهجنه ابن سناء الملك، إذ أصبح القفل يتألف من أربعة أجزاء، بدلاً من جزأين، وذلك بعد كسر الوزن. فالأساس في وزن هذه الموشحة هو بحر البسيط المشطور، وإن الغرض من القافية الداخلية، هو تجزئة الوزن وليس تغييره.

تنقسم أوزان الموشحات أيضا إلى قسمين، قسم أوزان أقفاله هي أوزان أبياته نفسها، فلا يختلف جزء القفل عن جزء البيت من حيث الوزن. وقسم تختلف أوزان أقفاله عن أبياته، فيأتي جزء

القفل على وزن ويأتي جزء البيت على وزن آخر.

والقسم الذي أوزان أقفاله أوزان أبياته نفسها، يجوز فيه أن تكون الموشحة من بحر تام كموشحة ابن سهل الأندلسي (ت 650هـ - 1252م) التي يقول في مستهلها(66):

هل درى ظبي الحمى أن قد حمى	قلب صب حله عن مكنس
فهو في حر وخفق مثلما	لعبت ريح الصبا بالقبس

وقد تأتي الموشحة كذلك على وزن واحد من بحر مجزوء، كموشحة الأعمى التطيلي (ت 525هـ - 1130م) التي نظمها على مجزوء المديد، يقول في أولها(67):

ضاحكٌ عن جُمان	سافرٌ عن بَدر
ضاقَ عنه الزمان	وحواهُ صدْري

وقد تأتي الموشحة أيضا على وزن واحد لكن من بحر مشطور كموشحة ابن بقي التي يقول في أولها وهي من مشطور المتدارك(68):

أعجب الأشيا	رعيي لذمام
من أبي الرعيا	وشاء حمامي

وقد تنظم الموشحة من بحر واحد، لكن في كل حالة من حالاته التامة والمجزوءة والمشطورة. وغالبا ما تكون الأقفال من الموشحة تامة الوزن، والأبيات مشطورة، ومن ذلك قول الأعمى التطيلي من بحر البسيط(69):

أدِرْ لنا أكواب	يُنسى بها الوجدُ
واستصحب الجلاّسْ	كما قضَى العهدُ
دِنْ بالهوى شرعا	ما عشتَ يا صاح
ونزِّهِ السمعا	عن منطِق اللاحي
فالحكمُ أن تَسْعى	إليك بالرّاح
أناملُ العُناب	ونُقلك الوردُ
حفّتْ بصُدْغَيْ	آسْ يلويهما الخدُّ

وقد تأتي بعض الموشحات أقفالها من بحر واحد وأبياتها من بحر آخر. وقد يكون الشطر الأول من القفل أو البيت أو كليهما من بحر والشطر الثاني من بحر آخر، كهذه الموشحة التي نظمها ابن بقي

وقد جاءت الأقسمة الأولى من كل قفل وبيت من تفعيلات بحر البسيط، أما الأقسمة الثانية فهي على تفعيلات بحر الرجز(70):

كيف السبيل إلى صبري وفي المعالم أشجان

والركب وسط الفلا بالخرد النواعم قد بانوا

أقبلن يوم الحمى في سندسيات الحلل

بعض مطل الدما سود الفروع والمُقَلْ

فيا معنى بما لو ناله نال الأمل

دون ذوات الحلى للسيف بالصوارم حرمان

أبغ النجاة ولا يغررك بالضراغم غزلان

وقد تأتي الموشحة على بعض التفعيلات من الشعر العربي لكن ليس لها مصطلح في الميزان الخليلي، كموشحة ابن خاتمة (ت 770هـ - 1368م) التي أولها(71):

في طاعة النديم وفي هوى الحِسان

صيتُ كل عاذل ودِنْتُ بافتتان

نظمت هذه الموشحة على وزن واحد هو "مستفعلن فعولن"، وهذا من الأنماط العروضية الجديدة التي ابتكرها الوشّاحون الأندلسيون وإن كانت من التفعيلات المألوفة إلا أنها تختلف من حيث التركيب فتكتسب نغمة جديدة في الشعر العربي.

وقد تنظم الموشحة على بحر واحد في حالة من حالتيه التامة أو المشطورة، لكن بزيادة تفعيلة على الأقفال أو الأبيات أو كليهما معا لتخرج الوزن من صيغته التقليدية إلى صيغة جديدة تلائم التوشيح، كما تتصدر الأجزاء بهذه التفعيلة، وغالبا ما تختم بها، ومثال ذلك موشحة الأعمى التطيلي الذي يقول في مستهلها(72):

أعيا على العُوّدْ رهينُ بلبال مُؤَرق

أذلهُ الحبُّ لا ينكر الذلهْ مَنْ يعشَق

مَنْ لي به يرنو بمقلتيْ ساحرْ إلى العباد

ينأى به الحسنُ فينثني نافرْ صعبَ القياد

وتارة يدنو كما احتسى الطائرْ ماءَ الثماد

لجيدُه أغيدْ والخدُّ بالخال منمّق

تكنُفُه الحُجْبُ فلي إلى الكلهْ تَشَوُّق

الأساس الوزني في هذه الموشحة هو صيغة البسيط المشطور، وقد ذيلت أجزاء الأقفال وأجزاء الأبيات بتفعيلة "مستفعلن" أو متغيراتها، لتخرج الوزن من المألوف إلى نمط جديد.

وقد ذهب ابن سناء الملك إلى أن الموشحات تنقسم من جهة أخرى إلى قسمين: قسم لأبياته وزن يدركه السمع، ويعرفه الذوق كما تعرف أوزان الأشعار، ولا يحتاج فيها إلى وزنها بميزان العروض، وهذا أكثرها. وقسم مضطرب الوزن، مهلهل النسج، مفكك النظم، لا يحس الذوق صحته من سقمه، ولا دخوله من خروجه، كالموشح الذي أوله(73):

أنت اقتراحي لا قرب الله اللواحي
من شاء أن يقول فإني لست أسمع
خضعت في هواك وما كنت لأخضع
حسبي على رضاك شفيع لي مشفع
نشوان صاحي بين ارتياع وارتياح

غير أنه لا يظهر في هذه الموشحة التي نظمها أبو العباس الأعمى التطيلي، أي اضطراب من حيث الوزن، وإنما كل ما في الأمر هو أن هذا الوشاح المكفوف اعتمد في هذا النظم على الوزن المقطعي، وأن عددا من موشحاته الأخرى جمعت ما بين الوزن الكمي والمقطعي. فجاءت أجزاء الأقفال الأولى من هذا الموشح على خمسة مقاطع صوتية، أما الثانية فهي على تسعة مقاطع صوتية، وجاءت أقسمة أبياته الأولى على ستة مقاطع صوتية والثانية على سبعة مقاطع صوتية. وأما بميزان العروض، فنجد هذه الموشحة مما ينظم على أكثر من بحر، إذ جاءت أجزاء الأقفال والأقسمة الأولى من الأبيات على تفعيلات الرجز أو السريع، والأقسمة الثانية من الأبيات من تفعيلات الطويل، وهي تسير باطّراد حتى نهاية الموشحة. لذا لا يمكن عدها، في نظرنا، من الموشحات المضطربة المهلهلة الوزن، بل هي متنوعة الأوزان، وهذا اللون نمط موسيقي جديد ابتكره الأندلسيون.

والقسم الثاني من الموشحات عده ابن سناء الملك مما لا مدخل له بشيء تألفه الأوزان العربية وهو الكثرة الغالبة في الموشحات، أراد أن يقيم لهذه الأوزان عروضا، ولكنه عجز، وذلك لخروجها عن الحصر.

وعلى ضوء ما مر بنا، يمكن القول إن الوشاح قد لجأ إلى التنويع في الوزن والترتيب الجديد للتفعيلات وتهذيبها، وإلى المخالفة بين القوافي في البحر الواحد، أو البيت الواحد. وبهذه الصفة تكون

بعض الموشحات قد خرجت عن أوزان الخليل وليس عن أوزان العرب. فهذه الأوزان المهملة عند ابن بسام والخارجة عن المألوف عند ابن سناء الملك، كانت عند أهل الأندلس مألوفة بل شائعة. فالمهمل لا يعني الخروج عن الأوزان العربية، ولا يعني أيضا أعاريض أعجمية، فإذا كانت بعض الموشحات قد خرجت عن ذوق بعض الناس، فالبعض الآخر تبناها. فالأذواق إذن، لا يمكن أبدا أن تصبغ بلون واحد.

إن تهذيب التفعيلات والمخالفة التي لجأ إليها الوشّاحون في ترتيب بعض التفعيلات وتركيبها واعتمادهم أحيانا على النظام المقطعي في بناء الموشحات، نتج عنه أوزان جديدة، هي ذات إيقاع عربي. فالقول بأنها خارجة عن الأعاريض العربية جاء خطأ عند القدامى نتيجة إيمانهم المفرط بالتقليد، وهذا الذي شجع بعض المستشرقين إلى القول بأن الموشح متأثر في أوزانه وخرجته بمصادر لاتينية. بل الموشحات هي زخرف حضاري وتجديد في التراث العربي.

ج) لغة الموشحات:

للبحث في لغة الأندلسيين ينبغي التعرف على العناصر البشرية التي يتركب منها المجتمع الأندلسي. فإلى جانب العرب المشارقة والمغاربة، نجد قسمين من السكان الأصليين، قسم اعتنق الإسلام وهم المسالمة، وقسم بقي على دينه وهم أهل الذمة أو المستعربة، بالإضافة إلى المولَدين وهم الذين ولدوا من أمهات إسبانيات أو إفرنجيات ومن آباء مسلمين، أو أبناء المسالمة الذين نشأوا على دين الإسلام. ومن ثم بدأت عناصر أخرى تظهر على الساحة الأندلسية، ومنهم اليهود، وقد أسهمَ بعض علمائهم في المجالات العلمية والدينية واللغوية والأدبية بالعربية والعبرية والعجمية، كما أسلم بعض منهم. ثم الصقالبة وهم من أصل اسلافي أو أوربي، وقد بيعوا عبيدا في الأندلس.

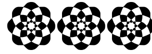
ومن المؤكد أن لكل من هذه العناصر لغته الخاصة، لكن بمرور الزمن، استطاعت اللغة العربية أن تفرض نفسها في كل الميادين؛ ولم تقض سيادة اللغة العربية على اللهجات الأخرى، فقد حافظ المغاربة على لهجاتهم البربرية، وحافظ السكان الأصليون على لهجتهم الرومانسية. ولم تترك العناصر الأخرى من يهود وعبيد لغاتها رغم استعمالها اللغة العربية في حديثها اليومي.

أدى تشابك هذه العناصر المختلفة إلى مجتمع متعدد اللهجات، بل كان الفرد الواحد منهم يتكلم أكثر من لهجة، فالذين انحدروا من آباء عرب وأمهات إسبانيات يتكلمون لغة آبائهم العربية ولغة أمهاتهم الرومانسية، بالإضافة إلى عامية الأندلس وهي لهجة عربية. وهذا مما دفع الأندلسيين إلى التجديد حتى في اللغة العربية الفصحى وابتكار أسماء لمسميات لم تألفها العربية. كما تأثر أهل الأندلس وخاصة سكان المدن الكبرى، من حيث الصوت، بطريقة استعمال المولَدين والمستعربة للعربية، إذ

تغير نطقهم لأصوات الإطباق والتفخيم والحلق، وهي من سمات اللغات السامية وخاصة العربية، ويظهر هذا التأثر جليا في ديوان ابن قزمان من خلال اللغة التي نظم بها أزجاله.

رغم الازدواج اللغوي والعناصر البشرية المختلفة، فإن الشعر الأندلسي لم يخرف لغويا عن نظيره المشرقي، باستثناء الموشحات التي لفتت انتباه الباحثين حتى عدها بعض المستشرقين ضربا من التأثير الإسباني. ولغة الموشحات ليست لغة متميزة، إنما هي اللغة العربية التي نظم بها الشعر. أما الخرجة التي كتبت بالعجمية حينا وبالعامية تارة فهي تظرف استحسنه الوشاح لِما في ذلك من متعة يتذوقها الناس. ولم تكتب كل الخرجات بالعجمية سوى بعض منها، واقتصرت العجمية في الموشح على الخرجة فقط، أو على جزء منها، ولم تصل إلينا موشحة واحدة تخللتها ألفاظ عجمية. فلغة الموشح إذن هي العربية.

أما أكثر الخرجات التي ابتعدت عن الفصحى، فقد نظمها أصحابها بالعامية. والعامية لا يجوز أن تتسرب إلى الأجزاء الأخرى في الموشحة، وإلا أصبح الموشح مزنما، ولا يفعله إلا الضعفاء كما يقول صفي الدين الحلي[74]. وهذا يدل على أن الموشحة نظمت في بداية الأمر كلها بالفصحى، ولما لجأ بعض الشعراء إلى تقليد فحول التوشيح وقعوا في التزنيم. وهذا الانحراف عدّه بعض المستشرقين اللبنة الأولى في تكوين الموشح بغية إرجاع مصدره إلى عناصر غير عربية. وقد زعموا أن التزنيم دليل على أن بداية الموشحات كانت عامية اللغة، محتجين في ذلك ببعض الموشحات التي نسبتها بعض المصادر إلى ابن قزمان وابن غرلة. ولم تكن موشحة ابن قزمان المزنمة هي أول ما وصل إلينا، بل هناك موشحات لا حصر لها، وردت قبل عصره، بالعربية الفصحى. وإذا حدث التزنيم في عصر ابن قزمان فذلك أمر طبيعي، لأن الموشحة كانت قد عرفت تطورات في بنائها وفي أغراضها، فلا يبعد أن تدخل العامية لغتها.



هوامش الفصل الثاني:

1) جمال الدين بن منظور: لسان العرب، بيروت 1955، مادة "وشح".
2) الفيروز آبادي: القاموس المحيط، مطبعة السعادة، الطبعة الثانية، القاهرة 1332 هـ، 1/ 255.
3) ابن منظور: المصدر السابق.
4) أبو هلال العسكري: كتاب الصناعتين الكتابة والشعر، القاهرة (د.ت)، ص 190. انظر أيضا، صفي الدين الحلي: شرح الكافية البديعية، ص 74. وانظر كذلك، شهاب الدين الحلبي: حسن التوسل إلى صناعة الترسل، ص 259.
5) كان ابن سعد الخير البلنسي (ت 571هـ - 1175م)، أول من ألف في تواشيح أهل الأندلس، كتابا سمّاه "نزهة الأنفس وروضة التآنس في توشيح أهل الأندلس"، لكن هذا الكتاب لم يصل إلينا.
6) ابن سناء الملك: دار الطراز في عمل الموشحات، تحقيق د. جودت الركابي، الطبعة الثانية، دمشق 1977، ص 32.
7) المصدر نفسه، ص 44.
8) ابن بسام الشنتريني: الذخيرة في محاسن أهل الجزيرة، ق1، م1، ص 469.
9) عبد الرحمن بن خلدون: المقدمة، طبعة كاترمير، باريس 1857، الجزء الثالث، ص 391.
10) د. أحمد هيكل: الأدب الأندلسي من الفتح إلى سقوط الخلافة، دار المعارف، الطبعة السابعة، القاهرة 1979، ص 148.
11) د. إحسان عباس: تاريخ الأدب الأندلسي عصر الطوائف والمرابطين، دار الثقافة، الطبعة الخامسة، بيروت 1978، ص 226.
12) انظر، ابن سناء الملك: دار الطراز، ص 100. وعلي بن سعيد: المغرب في حلى المغرب، تحقيق د. شوقي ضيف، دار المعارف، الطبعة الثانية، القاهرة 1964، الجزء الأول، ص 264. وابن دحية الكلبي: المطرب من أشعار أهل المغرب، دار القلم، بيروت 1955، ص 204. ولسان الدين بن الخطيب: جيش التوشيح، تحقيق هلال ناجي، مطبعة المنار، تونس 1967، ص 202. وصلاح الدين الصفدي: توشيع التوشيح، تحقيق ألبير حبيب مطلق، دار الثقافة، بيروت 1986، ص 126. وشمس الدين النواجي: عقود اللآل في الموشحات والأزجال، تحقيق عبد اللطيف الشهابي، دار الرشيد، بغداد 1982، ص 32.
13) انظر، ابن بسام: الذخيرة، ق1، م1، ص 469. وصلاح الدين الصفدي: توشيع التوشيح، ص 20. وابن دحية: المطرب، ص 186. وابن سناء الملك: دار الطراز، ص 29. وابن خلدون: المقدمة، 3/ 391.
14) انظر، آنخل جنثاث بالنثيا: تاريخ الفكر الأندلسي، ص 142 وما بعدها. وانظر كذلك،

Ramón Menéndez Pidal: Poesía árabe y poesía europea, Espasa - Calpe, 5ª ed. Madrid 1963, pags. 24 ss.

15) Réto Roberto Bezzola : Les origines et la formation de la littérature courtoise en Occident, 2e Partie T.1, p. 195.

16) ابن بسام: الذخيرة، ق1، م1، ص 469.
17) المصدر نفسه.
18) الحميدي: جذوة المقتبس في تاريخ علماء الأندلس، تحقيق إبراهيم الأبياري، دار الكتاب اللبناني، الطبعة الثانية،

بيروت 1983، ص 152. انظر، أحمد بن يحيى الضبي: بغية الملتمس في تاريخ رجال أهل الأندلس، دار الكتاب العربي، مصر 1967، ص 132.

19) علي بن سعيد: المغرب في حلى المغرب، 1/ 109.

20) علي بن سعيد: المقتطف من أزاهير الطرف، مستلة من كتاب "أعمال مهرجان ابن خلدون"، القاهرة 1962، ص 477.

21) الضبي: بغية الملتمس، ص 475. أورد له ابن الكتاني بيتين من الشعر، انظر: التشبيهات من أشعار أهل الأندلس، تحقيق د. إحسان عباس، دار الثقافة، بيروت (د.ت) ص 391. وكان الضبي قد ترجم أيضا لمحمد بن محمود القبري، انظر: البغية، ص 132.

22) انظر، أنخل جنثالث بالنثيا: تاريخ الفكر الأندلسي، ص 153. وأ. كراتشكوفسكي: الشعر العربي في الأندلس، ترجمة محمد منير مرسي، عالم الكتب، القاهرة 1971، ص 65.

23) الحميدي: جذوة المقتبس، ص 164 وما بعدها. انظر أيضا، الضبي: بغية الملتمس، ص 149.

24) الفتح بن خاقان: مطمح الأنفس، القسطنطينية 1302هـ، ص 69.

25) الضبي: بغية الملتمس، ص 396.

26) ابن بسام: الذخيرة، ق1، م1، ص 469.

27) ابن شاكر الكتبي: فوات الوفيات، بيروت 1974، الجزء الأول، ص 426.

28) ابن خلدون: المقدمة، 3/ 390.

29) صلاح الدين الصفدي: الوافي بالوفيات، الطبعة الثانية، فيسبادن 1961، 3/ 689.

30) ابن بسام: الذخيرة، ق1، م2، ص 801 وما بعدها. وكذلك فعل المقري، انظر: أزهار الرياض في أخبار عياض، القاهرة 1939 - 1942، الجزء الثاني، ص 253 وما بعدها. ونفح الطيب من غصن الأندلس الرطيب، تحقيق د. إحسان عباس، دار صادر، بيروت 1968، الجزء الرابع، ص 52.

31) انظر، المقري: أزهار الرياض، 2/ 253. ابن سعيد: المغرب في حلى المغرب، 2/ 317.

32) انظر، ابن بسام: الذخيرة، ق1، م1، ص 469. انظر أيضا، ابن سناء الملك: دار الطراز، ص 40.

33) ابن سناء الملك: دار الطراز، ص 31.

34) لسان الدين بن الخطيب: جيش التوشيح، ص 202 وما بعدها.

35) عدنان آل طعمه: موشحات ابن بقي الطليطلي، بغداد 1979، ص 191.

36) ابن سناء الملك: دار الطراز، ص 33.

37) المصدر نفسه، ص 61.

38) الأعمى التطيلي: الديوان، تحقيق د. إحسان عباس، بيروت 1963، ص 267.

39) لسان الدين بن الخطيب: جيش التوشيح، ص 198.

40) ابن سناء الملك: دار الطراز، ص 34.

41) الأعمى التطيلي: الديوان، ص 257.

42) انظر، د. مصطفى عوض الكريم: فن التوشيح، الطبعة الثانية، بيروت 1974، ص 25 وما بعدها.

43) شهاب الدين الأبشيهي: المستطرف من كل فن مستظرف، مصر 1942، 2/ 237.

44) صفي الدين الحلي: العاطل الحالي والمرخص الغالي، تحقيق ولهلم هونرباخ، فيسبادن 1955، ص 26.

45) ابن سناء الملك: دار الطراز، ص 70 وما بعدها.
46) انظر، د. مصطفى عوض الكريم: فن التوشيح، ص 27 وما بعدها. وقد سار على هذا الرأي باحثون آخرون.
47) ابن خلدون: المقدمة، 3/ 390.
48) شهاب الدين الحلبي: حسن التوسل، ص 272 وما بعدها. انظر، صفي الدين الحلي: شرح الكافية، ص 196.
49) ابن رشيق: العمدة، 1/ 180.
50) د. إحسان عباس: تاريخ الأدب الأندلسي عصر الطوائف والمرابطين، ص 235.
51) ابن خلدون: المقدمة، 3/ 391.
52) ابن سناء الملك: دار الطراز، ص 40. "يقصد ابن سناء الملك بلفظة حجاجية، ابن الحجاج البغدادي (ت 391هـ - 1000م)، وهو شاعر ماجن، أما لفظة قزمانية، فهي نسبة إلى ابن قزمان إمام الزجالين بالأندلس، والزجل يكتب بلغة تشبه العامية".
53) المصدر نفسه، ص 40 وما بعدها.
54) المصدر نفسه، ص 103.
55) المصدر نفسه، ص 43.
56) صفي الدين الحلي: العاطل الحالي، ص 10.
57) ابن سناء الملك: دار الطراز، ص 42.
58) المصدر نفسه، ص 43.
59) انظر ما كتبه بيار لو جونتي عن الخرجات الأندلسية،

Pierre le Gentil : La strophe zadjalesque, les khardjas et le problème des origines du lyrisme roman, in Romania, Tome LXXXIV, 92e Année 1963, Ed. Slatkine Reprints - Honoré Champion, Genève - Paris 1976, p. 209 ss.

60) انظر:

Pierre Guiraud : La versification, P.U.F, 3e édition, Paris 1978, p. 6.

61) يُعد الخليل بن أحمد الفراهيدي أول من ألف الأوزان العربية، وقد احتجّ في ذلك بشواهد من الشعر العربي القديم. انظر، ابن رشيق: العمدة، 1/ 135.
62) المصدر نفسه.
63) المصدر نفسه، 1/ 138.
64) ابن سناء الملك: دار الطراز، ص 46.
65) المصدر نفسه.
66) ابن سهل الأندلسي: الديوان، تحقيق د. إحسان عباس، دار صادر، بيروت 1967، ص 283 وما بعدها.
67) الأعمى التطيلي: الديوان، ص 253.
68) عدنان آل طعمه: موشحات ابن بقي الطليطلي، ص 194.
69) الأعمى التطيلي: الديوان، ص 267.
70) عدنان آل طعمه: موشحات ابن بقي الطليطلي، ص 198.
71) ابن خاتمة الأنصاري: الديوان، تحقيق د. محمد رضوان الداية، دمشق 1972، ص 160.

72) الأعمى التطيلي: الديوان، ص 270 وما بعدها.
73) ابن سناء الملك: دار الطراز، ص 49.
74) صفي الدين الحلي: العاطل الحالي، ص 10.

الفصل الثالث

أغراض الموشحات الأندلسية

1 - الغزل:

لما كانت الموشحات قد اتصلت في نشأتها بمجالس الطرب، فمن الطبيعي أن تطرق في بدايتها أغراض الغزل والنسيب؛ والدليل على ذلك أن الموشحات التي وصلت إلينا، أكثرها جاء في هذا الغرض. وقد أكد ابن بسام ذلك فقال: "وهي أوزان كثر استعمال أهل الأندلس لها في الغزل والنسيب، تشق على سماعها مصونات الجيوب بل القلوب"[1].

ولما كانت طبيعة الأندلس الساحرة لا تفارق مخيلة الشعراء الذين سبقوا الوشاحين وكان للموشح صلة بمجالس الأنس الطرب، طرق هذا الفن فور ظهوره، أغراض الغزل والخمر ووصف الطبيعة. أما الموشحات التي قيلت في الغزل فهي تنقسم إلى قسمين، قسم اقتصر على الغزل وحده، وقسم خلط بين الغزل والأغراض الأخرى، كالمدح والخمر ووصف الطبيعة. ومن أشهر وشاحي الغزل، أبو العباس الأعمى التطيلي، وابن زهر الحفيد، وابن سهل الإشبيلي وغيرهم.

فالموشحات التي تخلط بين الغزل والأغراض الأخرى تكثر في غرض المديح إذ يستهل الشاعر موشحة المدح بالغزل ويختمها بالغزل أيضا[2]. وقد يجتمع في الموشح الغزل والخمر ووصف الطبيعة؛ فالوشاح يستحضر لحظة وصاله بالحبيب وتلذذه بما تصنع بهما الراح وافتتانه في تلك اللحظة بالمناظر الخلابة، فيستوحي منها جمال محبوبه تارة ويلبسه إياها تارة أخرى.

وفي بعض النماذج التي تطرقت إلى هذا الغرض، يشكو الوشّاح من بُعد حبيبه وقساوته وجوره، ومن ذلك هذا الموشح الذي نظمه ابن زهر الحفيد[3]:

شمس قارنت بدرا   راح ونديم

أدِر أكؤس الخمر

عنبرية النّشر

إن الروض ذو بشر

وقد درّع النهرا   هبوبُ النسيم

وسلت على الأفق
يد الغرب والشرق
سيوفا من البرق
وقد أضحك الزهرا بكاء الغيوم
ألا أن لي مولى
تحكم فاستولى
أما إنه لولا
دموعٌ تفضح السرا لكنت كتوم

في هذه الموشحة، مزج الوشّاح بين الخمر والوصف والغزل، فبدأ بذكر الخمر ووصف مجلسها ثم انتقل إلى وصف الطبيعة وجعل عناصرها أشخاصا تملؤهم الحركة، فالنهر درع هبوب النسيم، ويد الغرب سلت سيوفا من البرق، وأضحك بكاء الغيوم الزهر؛ ثم يخلص إلى الغزل بأسلوب إخباري ومعان تقليدية. وقد لا نجد في هذه الموشحة من المعاني ما يجلب انتباهنا إلا أنها استأثرت بالألفاظ الرقيقة لتبعث في السامع نشوة التلذذ بالطبيعة الفاتنة.

لم يترك الأندلسيون بابا من أبواب الغزل المعروفة إلا وطرقوه في قصائدهم وموشحاتهم. ومن أبرز هذه الأبواب غرض الغزل العفيف الذي ترك صدى واسعاً في الآداب الأوربية. والحب العفيف جزء من مقومات العرب، ظهر في المشرق قبل انتقاله إلى المغرب والأندلس، وقد ألف فيه حتى الفقهاء وأشهر مؤلفاتهم في هذا الموضوع، كتاب "طوق الحمامة في الألفة والألاف" لابن حزم الأندلسي (ت 456هـ - 1064م)، وكتاب "الزهرة" لابن داود الأصفهاني (ت 297هـ - 909م) وغيرهما من الكتب التي تحدثت عن هذا النوع من الحب. ومن بين الموشحات التي جرت في هذا الغرض، قول بعض الأندلسيين[4]:

كم يطمِعُني طيف الخيال
ويمنعُني طيبَ الوصال
ويسمعُني شكوتُ حالي
ولكنّ لن يرثي لِصَبّ
أسرّ وأعلن وكم من محبّ
إذا دعاه تاه

يعيش العاشق بين آلام حبه وآمال وصله، إلا أنه لا ينطق من أجل الوصال بل من أجل التلذذ بآلام الهجران وقساوة الحرمان، وهو في ذلك مستعد في أي لحظة لقضاء نحبه والاستشهاد فدية لهذا الحب النبيل. فإذا كانت غرائزه تطمعه فإن ضميره يمنعه من طيب الوصال، وكل ما يجني من وصل الحبيب، جمال النفس وعفة القلب.

وكان هذا اللون من الغزل قد ظهر في الشعر أولاً، واشتهر به من الأندلسيين، الشاعر ابن الفرج الجياني (ت 366هـ - 976م) صاحب "الحدائق". أما الوشّاحون فلم يضيفوا شيئا جديدا في هذا الغرض على ما ورد في القصائد، إلا أن موشحاتهم اتسمت برقة الألفاظ وبساطة المعاني، مما سهل انتقال هذا الموضوع إلى ما وراء البرانس، وهو من أبرز المواضيع الشعرية العربية التي تبناها البروفنسيون في شعرهم الغنائي.

أما الغزل الماجن فهو قليل جدا في الموشحات ولا يظهر إلا في بعض الأبيات، وقد يكثر في الخرجات وخاصة ما كان منها باللهجة العامية أو العجمية التي قد يتخللها جانب من الإسفاف والأحماض. غير أن الغزل الماجن يشيع في الزجل وبوجه الخصوص عند الإمام ابن قزمان الذي أكثر من هذا اللون في ديوانه.

والتغزل بالمذكر أيضا لم يكثر منه الأندلسيون في موشحاتهم، ولا نجد موشحات قد طرقت هذا الموضوع وحده إلا نادرا، ولعل ابن سهل الأندلسي الوشاح الوحيد الذي أكثر من التغزل بالغلمان إذ جاء هذا الموضوع منفردا في العديد من موشحاته، التي يتغزل فيها بموساه الذي هام به، وهو غلام يهودي[5]. وكان ابن بقي الطليطلي والأعمى التطيلي، أيضا من بين الوشّاحين الذين ولعوا بالتغزل بالمذكر إلا أن هذا الموضوع جاء ممتزجا بأغراض أخرى في موشحاتهما. لكن صيغة التذكير لا تعني بالضرورة أن الوشّاح يتغزل بغلام بل أن الكثير من الموشحات التي خصصت للغزل النسوي أشار فيها الوشّاحون إلى المرأة بصيغة المذكر. ومن ذلك موشحة:

هل درى ظبي الحمى أن قد حمى   قلب صب حله عن مكنس

وهي لابن سهل الإشبيلي وتعَدّ من أجمل الموشحات الأندلسية.

ومثلما تغزل الأندلسيون بالجواري والعجميات نجدهم أيضا قد تغزلوا بالغلمان الأعاجم، ومن ذلك قول ابن خاتمة في خاتمة موشح له[6]:

قل كيف يستريحُ   صـبٌّ   متيـمُ
لسانه فصيح   والحـب   أعجـم

ها حالتي تلوح   فهل مترجم؟
صُبَيّ عَشقتْ رومي   واش نحفظ اللسان
الساعَ ما نشاكلْ   عاشِق بترجُمان!

يذكر ابن خاتمة الأنصاري أنه رغم فصاحة لسانه، فهو يحتاج إلى مترجم لأنه وقع في حب أعجم، فأصبح كمن يعشق بالترجمان. أما شعور هذا الوشاح، فهو خال من أي صدق أو عاطفة، حتى أن الخرجة أضفى عليها طابعا هزليا.

تطرق الأندلسيون إلى لون جديد من ألوان الغزل هو موضوع "الفتاة التي تشكو الحب إلى أمها" إذ يجعل الوشاح الكلام على لسان الفتاة في المقطوعة الأخيرة من الموشحة، فمن ذلك قول ابن رافع رأسه في الخرجة(7):

وربّ خود محيّاكا   سبا عقلها
فلو تفوز بلقياكا   شفا خبلها
أبدت تناشد في ذاكا   لأمّ لها
يا مم شو ليس الجنه   إلا شوي
ترى خمر يا من الحاجب   عشير شري

هذه الخرجة، كما في الكثير من النماذج، جاءت بعض كلماتها باللهجة العجمية، وقد يتعمدها الوشاح لإخفاء حديث الفتاة مع أمها عن رقباء الحب، وقد وردت كلمة "ممّ" بمعنى أمي بعامية الأندلس وعجميتها أيضا. ظهر هذا الموضوع في الموشحات قبل أن يوظفه الشعراء النصارى باسم "أغاني الحبيب" (Cantigas di amigo).

وفي غرض الغزل شخوص تأتي في الشعر العربي التقليدي وظفها الأندلسيون بكثرة في موشحاتهم كالرسول ورقباء الحب من عاذل وواش وغيور وحسود. وفي هذا الغرض يتحلى المحب بالصبر ويكتم السر رغم معاناته من قسوة الحبيب وهجره.

2 - الخمريات:

نظم الوشّاحون في الخمريات وجاء وصفهم الخمرة ومجالس الشرب وصفا يجعلنا نتصور أن هذا الشراب مباح في مجتمعهم. ولا نعتقد أن اختلاطهم بالنصارى هو سبب خمولهم وولعهم بأم الخبائث. وقد يحتار المرء عندما يستشف من جانب آخر أن الخمرة لم تخرجهم من دينهم كما لم تدخلهم في دين الآخرين، بل كانوا دائما من المتمسكين بالإسلام. ومن ثم فإن الواصف للخمرة لا يعني

بالضرورة أنه من الشاربين، فالكثير من الأئمة والفقهاء وبعض رجال الدين ممن نبغوا في الشعر والموشحات نظموا في الخمرة دون أن يشربوها.

ولم تأتِ الموشحات التي طرقت باب الخمر برمتها في هذا الغرض حسبما وصلنا، بل غالبا ما نجد وصف الخمر مبثوثا في أثناء موشحات الغزل ووصف الطبيعة والمدح، أو ممتزجا في موشح واحد مع الغزل أو وصف الطبيعة أو كليهما معا. ولم تكن مجالس السمر قصرا على شرب الخمر فقط، بل كانت حلقات أدبية يرتجل فيها الشعر بكل أنواعه.

جاء موضوع الخمر الذي يمتزج بأغراض أخرى بكثرة في الموشحات الأندلسية، وأما النماذج التي بُنيتْ أساسا على وصف الخمر ومجالس الشرب فهي قليلة، ومنها موشحة ابن بقي التي يقول في مستهلها(8):

أدر لنا أكواب	ينسى بها الوجد
واستصحب الجلاس	كما اقتضى العهد

لقد ولع الوشّاحون الأندلسيون بوصف الخمر ومجالسها، إلا أن هذا الموضوع لم يؤثر في شعراء النصارى ولم يأت عندهم مثلما جاء عند الأندلسيين، اللهم إلا ما كان من جانب اللهو، لأن الخمر لا تلفت انتباه النصارى، فهي ليست محرمة عندهم حتى يستعذبوا الحديث عنها، لذلك نجد الشعر الخمري عند البروفنسيين لا يصف الشراب وإنما ما يقع للشارب من حديث ومغامرات.

3 - وصف الطبيعة:

وفي الوصف فتنت الطبيعة الأندلسية الساحرة شعراء الأندلس وألهمتهم صوّراً حية موحية كأنها ملموسة، فوصفوا الناطق والجامد كما وصفوا ما في السماء وما في الأرض. وساد الوصف الأغراض الأخرى في الموشحة الواحدة، كموشحة لسان الدين بن الخطيب (ت 776هـ - 1374م) الذي يقول في أولها(9):

جادكَ الغيثُ إذا الغيث همى	يا زمان الوصلِ بالأندلس
لم يكن وصلك إلا حُلما	في الكرى أو خلسة المختلس
إذ يقود الدهر أشتات المنى	ننقل الخطو على ما يُرسم
زمرا بين فرادى وثنا	مثلما يدعو الحجيج الموسم
والحيا قد جلل الروض سنا	فثغور الزهر فيه تبسم

وروى النعمان عن ماء السما　　كيف يروي مالك عن أنس
فكساهُ الحسن ثوباً مُعْلما　　يزدهي منه بأبهى ملبس

هذه الموشحة من محاسن الموشحات الأندلسية، جمع فيها لسان الدين بن الخطيب بين الغزل ووصف الطبيعة ومدح الخليفة، وقد عارض بها موشحة "هل درى ظبي الحمى أن قد حمى" لابن سهل الأندلسي. ورغم براعة هذه الموشحة ورقة ألفاظها إلا أن صاحبها غلب عليها الصناعة فطغت عليها المحسنات البديعية من توريات وكنايات واستعارات.

وهناك في الوقت نفسه عدد من الموشحات بُنيتْ على الوصف وحده مثل موشحة أبي الحسين بن مسلمة في وصف وادي مالقة(10). ومن هذا الوصف أيضا موشحة اختصت بهذا الغرض وحده وهي لأبي الحسن بن مهلهل الجياني يصف فيها كيف تتوشح جيان بنهرها وأشجارها وروضها ونسيمها وطيرها وصباحها حتى بكى السماء من فوح زهرها المعطار(11):

النهر سلّ حساما　　على قدودِ الغصون
وللنسيم مجال
والروضُ فيه اختيال
مُدّتْ عليه ظِلال
والزهرُ شقّ كِماما　　وَجْدا بتلك اللحون
أما ترى الطيرَ صاحا
والصبحَ في الأفْق لاحا
والزهر في الروض فاحا
والبرقَ ساقَ الغماما　　تبكي بدمع هتون

فإذا أمعنّا النظر في هذه الموشحات تبدو لنا معانيها وكأنها تافهة، وكأن الوشاح عجز عن إدراك معاني الشعر. وفي الحقيقة، أن الوشاح تعمّد اللجوء إلى إثارة عواطف الحنين بعبارات سهلة تعتريها إيقاعات منسجمة، فصوّر لنا الموشح معالم خالدة يطرب لها السامع دون أن يراها.

هذه الموشحات باختلاف مراتب وشاحيها وطبقاتهم، صوّرتْ لنا مناظر ولع بها الأندلسيون وهاموا بجمالها وسحرها، فخلدت زرع البساتين والروض حتى داخل المدن، وشغف أهل البلد بها، وهذا إنما يدل على الرقي الذي بلغته الحضارة العربية الإسلامية في الأندلس.

4 - المدح:

أخذ فن المديح حيزا معتبرا في الموشحات الأندلسية، لكنه جاء مندمجا في أغلب الأحيان مع أغراض الغزل والوصف والخمر. وأما ما جاء مستقلا فهو قليل جدا، فيما وصلنا من الموشحات، وقد توسع الوشّاحون في غرض المدح إذ تطرقوا إلى وصف الممدوح وغزواته وقصره وجنانه. كما أكثروا من الموشحات التي تمزج المديح بأغراض أخرى، وكان بعضهم ينظمها ارتجالاً في مجالس الأمراء. ولم يصل إلينا من الموشحات التي جاءت خالصة للمديح إلا موشحة واحدة فيما نعلم، وهي لأبي عامر بن ينق، يقول في مستهلها[12]:

سراج عدلك يزهر	قد عم كل العباد
ونور وجهك يبهر	سناه للخلق باد
أنت العزيز الأبي	والملك ملك الأنام
أنت السراج الوضي	والبدر بدر التمام
ليث إذا ما الكمي	قد هاب روع الحمام
لله ليث غضنفر	تلقاه يوم الجلاد
قد سل سيفا مشهر	على رؤوس الأعادي

يتبين من هذه القطعة أن صاحبها قد حاكى الشخصية النمطية للممدوح في الشعر القديم إذ نعته بالليث، وذلك دلالة على القوة والبطش بالأعداء والعظمة والانتصار. إلا أنه استحدث نعوتا أخرى عندما وصف ممدوحه ببدر التمام، فالبدور والغزلان من صفات النساء في شعر الغزل. وهذا يعني أن بعض الموشحات قد اتخذت نهجاً جديدا قلما نجده في الشعر التقليدي، وهذا يتجلى في الألفاظ التي وظفها الوشّاح في هذه الموشحة والمتمثلة في السراج والنور والعزيز والبدر وغيرها.

لم تكن أغلب موشحات المديح سوى أشكال مصورة لا حياة تنبض فيها، باستثناء بعض الأمداح التي اختصت بمدح النبي محمد (صلى الله عليه وسلم). وقد نظم في هذا الغرض عدد من الوشّاحين وفي مقدمتهم ابن زمرك الذي اشتهر بمولدياته وهي موشحات أحيا فيها ذكرى مولد الرسول الأعظم. فمن ذلك هذه الموشحة التي يقول في آخرها[13]:

يا مصطفى والخَلَق رهنُ العَدَم	والكون لم يفتِق كمام الوجود
مَزِيّة أعطيتها في القِدَم	بها على كل نبيّ تسود
مولِدُك المرقوبُ لمّا نَجَم	أنجزَ للأمّة وعْدَ السعود

ناديتُ لو يَسَمَح لي بالجواب   شهْرَ ربيعَ القلوب
أطلعْت للهَدْي بغير احتجاب   شمساً ولكن ما لها من غروب

رغم بساطة ألفاظ هذه الموشحة فإنها تكاد تخلو من التكلف والتصنع على خلاف الموشحات المديحية التي تلجأ إلى المحسنات البديعية وتستغرق في الوصف وإبراز المعاني.

ومن الوشاحين من أكثر من المدح دون غيره من الأغراض، فابن الصباغ الجذامي أورد له المقري عددا من الموشحات جاءت كلها في مدح المصطفى (صلى الله عليه وسلم)، ومن ذلك قوله في موشحة له(14):

لأحمد بهجة   كالقمر الزاهر   أبرج السعد
علاؤها يسبي   بنوره الباهر كل   سنا مجد

ومن يتقصى موشحات المدح يرى أن الوشاحين قد حاكوا بعضهم بعضا في هذا الموضوع حتى في استعمال الألفاظ والعبارات.

5 - الأغراض الدينية والصوفية:

إن الموشحات الأندلسية التي تطرقت إلى التصوف لم يصلنا منها إلا ما يعود إلى القرن السادس الهجري وما بعده، وأقدم الموشحات في هذا الغرض يُنسب إلى محي الدين بن عربي (ت 638هـ - 1240م) وهو من أشهر وشّاحي الصوفية. أما مصطلحات ورموز التواشيح الصوفية التي وظفها الأندلسيون فكانت أقرب إلى الغزل منه إلى التصوف. وقد ساعد على انتشار هذا اللون من الموشحات كثرة مجالس الذكر إلى جانب انتشار مجالس اللهو وتباين النمط المعيشي للمجتمع الأندلسي، في فترة حاسمة ساد فيها تناقض الأفكار.

ولابن عربي ديوان يزخر بالموشحات والأزجال والمزنّمات، ومن صوفياته موشحة يقول في مستهلها(15):

سرائر الأعيان   لاحت على الأكوان   للناظرين
والعاشق الغيران   من ذاك في حران   يبدي الأنين

ومن المتصوفة، يأتي أبو الحسن الششتري (ت 668هـ - 1269م) في المقام الثاني بعد ابن عربي، وقد اشتهر بالزجل أكثر من اشتهاره بالموشح، ومن موشحاته في هذا الغرض قوله(16):

الحمد لله على ما دنا

من السرور والهنا والمنا
فقل لواش قد وشى بيننا
قد ذهب البؤس وزال العنا
وواصل الخل ونلنا المنى

فإذا كان الحديث عن الحبيب عند الشعراء الغزليين لا يستأثر إلا بالهجر والمعاناة، فإن الحديث عن الحبيب عند المتصوفة لا يحلو إلا بالوصال واللقاء، وفي هذه المقطوعة يسعد الوشاح بوصال الخل، ولا يبالي بما يقدم عليه الواشي. وقد جاء هذا الموشح بسيطا في معانيه وأسلوبه، وكأن الوشاح أراد من خلاله التحدث إلى الطبقات الوسطى.

من خلال هذا النص أيضا، يظهر جليا أن الألفاظ التي وظفها الوشاح الصوفي وهي الواشي والخل والمنى والوصل، هي من مصطلحات الغزل، استعملها الصوفيون في طريقتهم ومنهم من استخدمها لمعارضة وشاحي الحب الدنيوي ووظفها لحب الذات الإلهية.

وقد طرق الوشّاحون باب الزهد في موشحاتهم، وفي هذا الميدان، يذم الوشاح الحياة الدنيا وملاهيها، ويمدح الحياة الأخرى، ويتشوق إلى لقاء ربه. ويُعد الزهد موضوعا تقليديا ورثه الأندلسيون عن شعراء المشرق، ولم يسمو إلى درجة تميزه من غيره في الموشحات.

ومن الزهديات لون أستحدثه الأندلسيون في الشعر ثم انتقل إلى الموشح يدعى المكفر، وقد عرّفه ابن سناء الملك بقوله: "والرسم في المكفر خاصة أن لا يعمل إلا على وزن موشح معروف وقوافي أقفاله، ويختم بخرجة ذلك الموشح ليدل على أنه مكفره ومستقبل ربه عن شاعره ومستغفره"[17]. وجاء في "العاطل" عن تعريف المكفر: "إن الأديب منهم إذا نظم موشحا في آخره خرجة زجلية تتضمن الهزل والأحماض، نظم بعدها موشحا معربا في وزنه وقافيته تتضمن الاستغفار والوعظ والحكمة ليكفر الله تعالى به عنه، ذنب ذلك الأحماض في تلك الخرجة"[18]. هذا ما استنبطه القدامى، وفي رأينا، لم يكن قاعدة ثابتة عند الأندلسيين، بل قد يستخدم المكفر لتكفير الذنوب أيضا ولم يقتصر على تكفير الأشعار.

اشتهر بالموشحات المكفرة، الشاعر ابن الصباغ الجذامي الذي أكثر من اقتباس مطالع موشحات غيره وخرجاتها التي بنى عليها مكفراته[19]. كان ابن الصباغ الجذامي قد نظم في المجون واللهو عند شبابه، ولما بلغ سن الشيخوخة بدأ يتقرب إلى الله، فنظم في الزهد وأكثر منه في الموشحات ليكفر عما أسلف نظمه.

6 - الرثاء:

اتخذ بعض الوشّاحين الأندلسيين من موشحاتهم وسيلة للتعبير عن أحزانهم ومآسيهم، فبكى بعضهم من رثوهم بكاءً حارا. وموشحات الرثاء لا تبنى إلا على موضوع واحد، لأنه من غير المعقول أن تتضمن المرثية أغراضا أخرى تتناقض مع ظروف النظم وهي ظاهرة عرفت في الشعر العربي القديم أيضا.

يُعد ابن اللبانة (ت 506هـ - 1112م) من أشهر وشاحي الرثاء، فقد خصص معظم ديوانه في مدح بني عباد، ورثائهم بعد زوال ملكهم، ومن ذلك قوله من موشحة يرثيهم فيها[20]:

طل النجيع، وفل الأسر ... غرب مهند
وكان من منتضاه الدهر ... وما تقلد

هذا مطلع موشحة قالها ابن اللبّانة يرثي فيها بني عباد وخاصة المعتمد الذي سجنه يوسف بن تاشفين (ت 500هـ - 1106م) في المغرب ومات في منفاه سنة (484هـ - 1091م). لقد بدأ ابن اللبانة موشحته بنغمة حزينة تدل على الأسى والألم، ومع ذلك نجده يسلم أمره لله ويدعو إلى الاصطبار. ثم ينتقل من رثاء الملوك إلى رثاء الملك الضائع فيقول:

يا سائلي عن بني عباد
حدا بهم في ذكرهم حاد
فالبيت بيت بلا عماد
وما لنا بعدهم من هاد
فلي دموع، عليهم حمر ... تنهل سرمد
وطي ما ضم مني الصدر ... جمر توقد
أين المؤيد قطب المجد
أين المؤيد والمعتمد
أين اللذان هما في اللحد
أين القرابة زين العقد
ولى الجميع، وولى الصبر ... فليس يوجد
من ذا وذلك إلا ذكر ... وجد تجدد

لم يكلف ابن اللبّانة نفسه في استخدام الزخارف البديعية، بل جاء أسلوبه مباشرا، استطاع من خلاله

أن يبرز طابع الحزن في مثل هذه المناسبة، ورغم بساطة معانيه، فإنها لا تخلو من شعور وانفعال، فالصدق يتجلى بوضوح في هذه المرثية.

ولأبي الحسن علي بن حزمون، أحد شعراء الموحدين، موشحة في هذا الغرض عدّها المؤرخون من أروع المراثي التي قيلت في بلاد الأندلس، قالها يرثي فيها أبا الحملات بن أبي الحجاج، قائد الأعنة ببلنسية الذي قتله النصارى(21):

يا عينُ بكّي السراج، الأزهرا	النيـرا، اللامع
وكان نعم الرتاجْ، فكسِّرا	كي تنثرا، مَدامعْ
من آل سعدٍ أغرّ	مثلُ الشهاب المُتقد
بكى جميع البشر	عليه لما أن فُقِد
والمشرفيُّ الذكَر	والسمهريُّ المُطرد
شقّ الصفوفَ وكرّ	على العدوِّ مُتئِد

ويلاحظ من هذه الموشحة أن الوشّاح بناها على إيقاع خافت ونغمة حزينة، وقد اشتملت كلها على موضوع الرثاء مع ذكر محاسن المرثي، وهي طريقة تقليدية في الشعر العربي.

لم يقتصر الوشّاحون في رثائهم على الأشخاص بل رثوا كذلك مدنهم وأوطانهم وتحسروا على ما حل بها من خراب، وحنوا إليها بعد الهجر. قال ابن زمرك (ت 795هـ - 1392م) مخاطبا غرناطة وهو يبكي ويتألم، في موشحة بعدما ضاق به البعد عنها(22):

أبلغ لغرناطة سلامي	وصِفْ لها عهديَ السليم
فلو رعى طيفها ذِمامي	ما بتُّ في ليلة السليم

إلى أن يقول:

أعندكم أنني بفاس	أكابد الشّوقَ والحنين
أذكر أهلي بها وناسي	فاليوم في الطول كالسنين
الله حسبي فكم أقاسي	من وَحشَة الصَّحْب والبَنين

وقد وردت موشحات عديدة في رثاء المدن والحنين إلى الأوطان في عصر الاضطراب وخاصة بعد فقدان الأندلسيين بلادهم. وكان موضوع الحنين إلى الوطن من المواضيع التي طوّرها الأندلسيون وأكثروا منها في الشعر والموشحات.

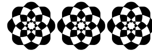
7 - **الهجاء:**

وأخيرا، لجأ بعض الأندلسيين إلى التوشيح للسخرية من خصومهم وعرض مساوئهم. ولم نلحظ، فيما وصل إلينا من موشحات، وجود الهجاء بكثرة عند الوشاحين. ومن أبرع الوشاحين في هذا الميدان، أبو الحسن علي بن حزمون الذي عُرف بهذا اللون في الموشحات الأندلسية. لقد كان يعرض في موشحاته مساوئ خصومه، ويخرج من الخلق إلى الفحش والإسفاف. ومن ذلك قوله في القاضي القسطلي في مستهل موشحته[23]:

تخونك العينان   يا أيها القاضي، فتظلم

لا تعرف الأشهاد   ولا الذي يسطر، ويرسم

وفي الموشحات أغراض أخرى غير التي ذكرناها، جاءت في ثناياها، وبذلك يمكن القول إن الموشحات اشتملت على أغلب الأغراض والموضوعات التي عرفها الشعر العربي التقليدي، وقد ابتكرت أغراضا أخرى كالأغنية والفجريات وشكوى الفتاة العاشقة بالإضافة إلى الأغراض التي استحدثها الشعر الأندلسي كالمكفر والحب من أول نظرة والحنين إلى الوطن وغيرها.



الهوامش الفصل الثالث:

1) ابن بسام: الذخيرة، ق1، م1، ص 469.
2) ابن سناء الملك: دار الطراز، ص 51.
3) المصدر نفسه، ص 60 وما بعدها.
4) المصدر نفسه، ص 67.
5) انظر، ابن سهل الأندلسي: الديوان، دار صادر، بيروت 1967.
6) ابن خاتمة الأندلسي: الديوان، ص 162.
7) لسان الدين بن الخطيب: جيش التوشيح، ص 77.
8) عدنان آل طعمه: موشحات ابن بقي الطليطلي، ص 169 وما بعدها. تنسب هذه الموشحة أيضا إلى الأعمى التطيلي، انظر: ديوانه، ص 267.
9) انظر هذه الموشحة في، ابن خلدون: المقدمة، 3/ 399.
10) ابن سعيد: المغرب في حلى المغرب، 1/ 424.
11) المصدر نفسه، 2/ 151.
12) لسان الدين بن الخطيب: جيش التوشيح، ص 193 وما بعدها.
13) المقري: نفح الطيب، 10/ 140. انظر أيضا، حمدان حجاجي: شعر وموشحات ابن زمرك الأندلسي، الجزائر 1989، ص 156.
14) المقري: أزهار الرياض، 2/ 230.
15) المقري: نفح الطيب، 2/ 181.
16) الششتري: الديوان، تحقيق علي سامي النشار، الإسكندرية 1960، ص 252.
17) ابن سناء الملك: دار الطراز، ص 51.
18) صفي الدين الحلي: العاطل الحالي، ص 11.
19) المقري: أزهار الرياض، 2/ 217.
20) لسان الدين بن الخطيب: جيش التوشيح، ص 71.
21) ابن سعيد: المُغرب في حلى المَغرب، 2/ 217.
22) حمدان حجاجي: شعر وموشحات ابن زمرك، ص 146 وما بعدها.
23) ابن سعيد: المصدر السابق، 2/ 216.

الفصل الرابع

ظهور الزجل في الأندلس

1 - نشأة الزجل:

أ) الزجل لغة واصطلاحا:

إن الزجل في اللغة الصوت، ويسمى الحمام زاجلا لصوته الرخيم. قال ابن منظور: "إن الزجل بالتحريك اللعب والجلبة ورفع الصوت، وخُصّ به التطريب"[1]. وجاء في كتاب "العاطل الحالي": "والزجل في اللغة، الصوت، يقال سحاب زجل، إذا كان فيه الرعد، ويقال لصوت الأحجار والحديد والجماد، أيضا زجل"[2].

وبناءً على ذلك، نرى أن الزجل في اللغة هو الصوت باختلاف مصادره، وقد يكون مميزا لنوع من الغناء كما جاء في "لسان العرب". ولعلهم اقتبسوا لهذا النوع من النظم اسم الزجل لمطاوعته الغناء وقدرة الناس على التغني به. وقيل في سبب تسمية هذا النوع زجلا: "لأنه لا يلتذ به وتفهم مقاطع أوزانه حتى يغنى به ويصوت"[3].

والزجل في الاصطلاح، ضرب من ضروب النظم يختلف عن القصيدة من حيث الإعراب والتقفية كما يختلف عن الموشح من حيث الإعراب، ولا يختلف عنه من جانب التقفية إلا نادرا. يعد الزجل بهذه الصورة موشحا ملحونا إلا أنه ليس من الشعر الملحون. وقد كتِب بلغة ليست عامية بحتة بل هي مهذبة وإن كانت غير معربة.

ب) عوامل ظهور الزجل:

يمثل الزجل الفن الثاني المستحدث في الأندلس بعد الموشح، وقد تباينت آراء المؤرخين القدامى في نشأة هذا الفن، ولو أنهم يتفقون على أن الزجل وليد البيئة الأندلسية، ومنها خرج إلى الأراضي المغربية والمشرقية وانتشر فيها.

أول من درَس فن الزجل من القدامى، حسبما وصل إلينا من مصادر، صفي الدين الحلي (ت 749هـ - 1348م) في كتابه "العاطل الحالي والمرخص الغالي"، الذي درَس فيه موضوع الزجل وحده. وقد ألف بعده ابن حجة الحموي (ت 837هـ - 1433م) كتاب "بلوغ الأمل في فن الزجل"

الذي حذا فيه حذوَ الحلي، بل ونقل عنه في أكثر من موضع.

أما المصادر الأندلسية فلم يصل إلينا منها شيء ذو أهمية عن نشأة الزجل وطريقة نظمه وخصائصه الفنية إلا ما جاء في "المقتطف" و"المغرب"، مما يتصل ببعض الملاحظات عن نشأة الزجل والزجالين وقيد بعض أزجالهم. ويخبرنا ابن سعيد أن ابن الدباغ الأندلسي قد ألف كتابا سمّاه "ملح الزجالين"[4]، لكنه لم يصلنا من هذا الكتاب شيء. ويبقى ديوان ابن قزمان إلى جانب ديوان الششتري، مما وصل إلينا، من أهم المصادر التي تتيح لنا دراسة الأزجال ومعرفة خصائصها الفنية واتجاهاتها في ذلك العصر.

وأما المحدثون فقد اختلفوا حول مصادر الزجل وإن اتفقوا على أنه أندلسي النشأة، ثم انتقل إلى الديار المشرقية مثلما انتقل إليها الموشح. وما اختلفوا فيه يكمن في علاقة الزجل بالموشح والأغاني الشعبية. فمنهم من يذهب إلى أن الزجل نشأ نشأة اصطناعية تقليدا للموشح، ومنهم من يرى أن أصل الزجل الأندلسي يرجع إلى الأغنية الشعبية التي تمزج بين اللفظ العامي والعجمي. فقد ذهب بالنثيا (A.-G. Palencia) إلى أن الزجل والموشح "فن شعري واحد ولكن الزجل يُطلق على السوقي الدارج منهما"[5]. ويعتقد شوقي ضيف أن الزجل قد نشأ مع الموشح مباشرة وربما سبقه، وهو يتبنى من خلال هذا الرأي ما ذهب إليه بعض المستشرقين، بقوله: "ويمكن أن نقول إنهما جميعا فن واحد ذو شعبتين، شعبة تغلب عليها الفصاحة، وشعبة تغلب عليها العجمة"[6].

لم تغلب العجمة على الزجل الأندلسي بتاتا اللهم إلا إذا كان المقصود بالعجمة اللهجة العربية الأندلسية، وبين ذا وذاك فرق شاسع.

إن الذين يرون أن الزجل سابق للموشح، انطلقوا من نص ابن بسام حول الموشحات القائل بأن محمد بن محمود القبري "كان يأخذ اللفظ العامي والعجمي ويسميه المركز، ويضع عليه الموشحة"[7]، معتقدين في ذلك بأن هذه الألفاظ وجدت في قصائد عامية، وأن الموشح يُعد تطورا لهذه القصائد. ولم يكن لهم دليل قاطع فيما يذهبون، ومذهبهم لا أساس له، لأن القبري لم يأخذ بيتا من أبيات هذه القصائد المفترضة وإنما كان يأخذ اللفظ، من اللغة لا من القصائد، حسبما ورد في "الذخيرة". ولعل مما ساعد على نشأة الزجل في الأندلس ما كان من شيوع الموشحات بين العامة والخاصة. وإن العوامل الأرستقراطية من مجالس أنس وموسيقى وغناء، التي أدت إلى ظهور الموشح لا تسمح للزجل أن يظهر أولاً دون الاحتكاك بالعارفين الذين هندسوا للموشح أشكالاً لا يقوى عليها إلا مَن كان مِن الخاصة.

وقد اتفق مؤرخو الأدب الأندلسي على أن الموشح أسبق من الزجل، ومنهم العلاّمة ابن خلدون، وهو مؤرخ ثبت، الذي قال: "ولما شاع التوشيح في أهل الأندلس، وأخذ به الجمهور لسلاسته، وتنميق كلامه، وتصريع أجزائه، نسجت العامة من أهل الأمصار على منواله ونظموا في طريقته بلغتهم الحضرية، من غير أن يلتزموا فيه إعرابا، واستحدثوا فنا سمّوه الزجل والتزموا النظم فيه على مناحيهم لهذا العهد، فجاءوا فيه بالغرائب، واتسع فيه للبلاغة مجال بحسب لغتهم المستعجمة"(8). ويتضح من كلام ابن خلدون أن الزجل الأندلسي نشأ تقليدا للموشح. لكنه لا يمكن بأي حال من الأحوال، أن تكون العامة في الأندلس، هي التي نسجتْ الأزجال على منوال الموشحات، لأن شعر العامة هو الشعر الملحون، ولغة الزجل أبعد بكثير من العامية الأندلسية، فهي تكاد تكون فصيحة إلا أنها ليست معربة، وقد نعتها ابن خلدون بالحضرية لاعترافه باختلافها عن اللغة العامية دون الإشارة إلى ذلك.

ولا يمكن أن نعتقد أن العوام لما عجزوا عن نظم الموشح، بعدما استعذبوه، لجأوا إلى نظمه بعامية الأندلس وسمّوه الزجل، لأن الذين أنشأوا الزجل لأول مرة، هم المثقفون الذين كانوا ينظمون القصائد الفصيحة، يصح أن يقال عنهم إنهم من الطبقة الوسطى. وكان لاختراع هذا النظم تلبية لحاجة العامة في القول الرفيع والغناء المنسجم.

إن عامية أهل الأندلس كانت بعيدة بعدا شديدا عن اللغة الفصحى، لاتصالها بلهجات متعددة غير عربية من جهة، واختلاف أصول الأندلسيين من جهة أخرى. لأنه لو كانت لغة الزجل الأندلسي هي لغة العامة نفسها، لمَا انتشرت أزجال الأندلسيين في العراق وبلاد الشام واستعذبها المشارقة ونسجوا على منوالها.

وقد ذهب صفي الدين الحلي إلى أن: "أول ما نظموا الأزجال جعلوها قصائد مقصدة وأبياتا مجردة في أبحر عروض العرب بقافية واحدة كالقريض لا يغايره بغير اللحن العامي، وسمّوها القصائد الزجلية"(9). وقد عدّ صفي الدين الحلي للشيخ ابن عبد الله مدغليس، ثلاثة عشرة قصيدة من هذا القبيل.

إن ما يلاحظ من خلال هذا الكلام هو أن صفي الدين الحلي لم يكن يعلم أن هذا النوع من الشعر الذي لا يختلف عن القصيدة إلا من حيث اللحن، يسمى عند المغاربة الشعر الملحون وقد سبق الموشح بزمن طويل وهو من نسج العوام. لذا لا يمكن أن نسمّي كل ما حاد عن الإعراب زجلا. أما القصائد الزجلية التي ذكرها صفي الدين الحلي فقد ظهرت في مرحلة من مراحل تطوّر الزجل، لأنه لا يمكن أن نعد مدغليس الذي جاء بعد أبي بكر بن قزمان من منشئي الزجل، ويؤكد هذا الرأي العلاّمة

ابن خلدون بقوله: وهذه الطريقة الزجلية لهذا العهد هي فن العامة بالأندلس من الشعر وفيها نظمهم حتى أنهم لينظمون بها في سائر البحور الخمسة عشر لكن بلغتهم العامية ويسمونه الشعر الزجلي مثل قول شاعرهم[10]:

دهر لي نعشقْ جفونك وسنين	وأنت لا شفقا ولا قلبْ يلين
حتى ترى قلبي من أجلك كيفْ رجع	صفة السكة بين الحدادين
الدموعْ ترتشْ والنارْ تلتهب	والمطارق من شمال ومن يمين
خلق الله النصارى للغزو	وأنت تغزو قلوب العاشقين

نلاحظ من هذه القطعة أن الزجالين المتأخرين لجأوا إلى انتقاء اللفظ والابتعاد عن الألفاظ السوقية، حتى وكأننا لا نرى في هذه القطعة زجلا صرفا. ونخلص من كل هذا، إلى أن الزجالين المتأخرين لجأوا إلى تهذيب أزجالهم وانتقاء لغة رفيعة ترضي الذوق والسماع. وقد نستخلص أيضا، أن هذا النوع من الشعر الزجلي أو القصائد الزجلية، لا يشترك مع الزجل إلا في اللغة ويتفق مع القصيدة من حيث الوزن والتقفية. وهذه المرحلة كما ذكرنا قبلاً، جاءت تالية لمرحلة النشأة.

ولما كان الزجل قد تفرع من الموشح، فإنه لم يسلم من التزنيم، وهو الإعراب في الزجل، وقد عاب أبو بكر بن قزمان على متقدميه هذه الطريقة بقوله: "وليس اللحن في الكلام المعرب القصيد أو الموشح بأقبح من الإعراب في الزجل، ولا يتنزه عن هذا العار الجلل إلا الأخطل"[11]. ولم يسلم الأخطل بن نمارة من انتقادات ابن قزمان رغم كونه من منشئي هذا الفن، وربما كان إمام الزجل قبله، ولم يصل إلينا ديوانه، الذي من المفروض أن يكون ابن قزمان قد تأثر به واستعار منه بعضا من خصائص هذا الفن.

إن التزنيم هو أصل الزجل، وقد ظهر في الأندلس منذ أوائل الزجّالين أثناء محاكاتهم الموشحات لنسج أزجالهم الأولى على منوالها، فصعب عليهم الخروج من الإعراب إلى اللحن لحداثة التجربة ثم أصبح التزنيم بعد ابن قزمان مذهبا في الزجل.

وقد ذهب فريق من الباحثين العرب إلى أبعد من ذلك حين زعموا أن الزجل الأندلسي نشأ أولاً تقليدا لأغاني السكان الأصليين، وكانت هذه الأغاني الرومانسية مجهولة المؤلف[12]. وهذه الأغنية اخترعها بعض المستشرقين وجعلوها قاسما مشتركا بين الزجل والموشح.

لقد ذهب بالنثيا إلى أن سعيد بن عبد ربه (ت 341هـ - 953م) ابن عم صاحب "العقد" كان أول من نظم الأزجال. وقال أيضا: "وكان معنيا بكتابات الإغريق وعلوم الأوائل والفلسفة،

وكان صعب العشرة يتكلم لهجة دارجة خشنة، واجتهد في تجويد الأزجال يوسف بن هارون الرمادي شاعر المنصور"[13]. ونلاحظ هنا أن بالنثيا خلط بين الموشح والزجل وهو ينقل عن ابن بسام، لكن مذهبه في الخلط كان مقصودا، فهو بذلك يلبي دعوة خوليان ريبيرا (Julián Ribera) إلى الأصل الشعبي الإسباني للموشح والزجل. ولذلك نجده يحذف كلمة "موشح" ويضع محلها كلمة "زجل" حتى يوهم الناس بأن الزجل أسبق من الموشح. وقد اقتبس بالنثيا من نص ابن بسام ما كان يوافقه وأهمل حقائق علمية حتى لا يناقض نظريته. ولم يأت عن ابن بسام أن سعيدا هذا كان زجالاً، بل ولم يتحدث ابن بسام عن الزجل في هذا النص، وإنما تحدث عن الموشح[14].

لم يصل إلينا من زجل المتقدمين إلا ما يعود إلى القرن الخامس الهجري (الحادي عشر الميلادي)، وهو زمن ملوك الطوائف، فكان الزجل في هذا العصر قد اتضحت معالمه الفنية، أما الأزجال الأولى فقد كسدت ووقع لها ما وقع للموشحات في القرنين الثالث والرابع الهجريين. وفي القرن السادس الهجري (الثاني عشر الميلادي) ازدهر فن الزجل، وقد عزا بعض الباحثين العرب سبب ازدهار الأزجال في هذا العصر إلى عدم إتقان المرابطين اللغة الفصحى، إذ لم يلقَ الشعراء منهم تشجيعا، فمالوا إلى الزجل[15].

وردّا على هذا الرأي ينبغي أن نقول إن المرابطين لم يكونوا في يوم ما عجما حتى يصح أن نقول عنهم إنهم لا يتقنون اللغة العربية الفصحى، وبالإضافة إلى ذلك، فإن الذين فتحوا الأندلس واستوطنوها كان أغلبهم من أجداد المرابطين والموحدين، ثم إن اللغة الرسمية للمرابطين كانت العربية الفصحى. ولم تذكر المصادر أن كتّابا واحدا على الأكثر قد ألف في عهدهم بلهجة من اللهجات المغاربية البائدة أو ما تبقى منها.

وفي رأينا، أن سبب ازدهار الأزجال في هذا العصر يعود إلى خروج الزجل من المجالس والحواضر إلى الأسواق والطرقات، إذ استلطفه الناس من طبقات مختلفة حتى كَثر الزجالون وانحرف الزجل عن مساره الأول وسقط في اللفظ السوقي. وكان ابن قزمان الذي خالط البوهيميين والغلمان، أول أئمة الزجل ممن وقع في هذه الألفاظ وجاء بالغرائب.

2 - مخترع الزجل:

اختلف القدامى فيمن نظم الزجل لأول مرة، وذلك لعدم وجود النصوص الأولى بين أيديهم، فصبوا جل اهتمامهم على ابن قزمان وذكر غرائب أزجاله حتى ظنه من جاء من بعدهم أول من صنع الزجل. لقد جاء في "العاطل الحالي" أن القدامى اختلفوا فيمن اخترع الزجل، فقيل إن

مخترعه ابن غرلة استخرجه من الموشح، وقيل بل يخلف بن راشد[16]، أو غيرهما من الزجالة الذين ذكرهم صفي الدين الحلي دون إبداء رأيه فيمن صنع الزجل أولاً. ولم نعثر على المصادر التي كان ينقل منها صفي الدين الحلي إذ أكثرها ضاع ولم يبقَ إلا ديوان ابن قزمان وبعض أزجال الآخرين، ولعل اختلافهم فيمن اخترع الزجل سببه عدم اهتمام مؤرخي الأدب بالزجل عند ظهوره لأول مرة.

أما المصادر الأندلسية التي أرخت للأدب فاتفقت على رأي يكاد يكون مشتركا بينها وذلك عن طريق النقل. وأهم هذه الآراء ما أورده ابن سعيد بقوله: "قيلت بالأندلس قبل أبي بكر بن قزمان ولكن لم تظهر حلاها، ولا انسبكت معانيها ولا اشتهرت رشاقتها إلا في زمانه، وكان في زمان الملثمين، وهو إمام الزجالين على الإطلاق"[17].

إن ما يستخلص من هذا النص هو أن الأزجال قيلت قبل ابن قزمان بالأندلس، لكنها لم تشتهر إلا في عهده، وهذا راجع في رأينا، إلى التكلف الذي أصابها في البداية، عندما لجأ الزجّالون إلى تقليد الموشح. لذلك، لم يهتم مؤرخو الأدب الأندلسي بهؤلاء الشعراء، فضاعت أسماؤهم. وفي عصر ابن قزمان جردوا لغة الأزجال من الإعراب وجاءوا بالمعاني الطليقة، فاشتهرت أزجالهم وكان ابن قزمان إمامهم، ومع ذلك لم يصل إلينا من أزجالهم سوى ديواني ابن قزمان والششتري وبعض الأزجال التي جاءت متناثرة في المصادر.

وقد أشار ابن قزمان نفسه في مقدمة ديوانه إلى الزجّالين الذين تقدموه في صناعة الأزجال وقد عاب عليهم نظمهم بقوله: "ولقد كنت أرى الناس يلهجون بالمتقدمين ويعظمون أولئك المتقدمين يجعلونهم في السماك الأعزل، ويرون لهم المرتبة العليا والمقدار الأجزل، وهم لا يعرفون الطريق، ويذرون القبلة ويمشون في التغريب والتشريق، يأتون بمعان باردة، وأغراض شاردة، وألفاظ شياطينها عمه ماردة، والإعراب وهو أقبح ما يكون في الزجل، وأثقل من إقبال الأجل"[18].

لقد عاتب ابن قزمان كما مرّ بنا، الذين أعجبوا بالزجالين المتقدمين، ووصف إعجابهم بالإعجاب الأعمى أو الضال، لأن متقدميه ارتكبوا أغلاطا فنية شتى في حق الزجل، وهذا المنحى، فيما يبدو، ليس من تصنيف العامة، إلا أن ابن قزمان قد بالغ كثيرا في نقده، متجاهلا أن متقدميه هم الذين ابتكروا الزجل. ولا ينبغي أن ننسى، أن مرحلة ابن قزمان هي مرحلة من مراحل تطوّر الزجل، فمن الطبيعي أن تكون أزجاله أحلى من أزجال متقدميه، غير أنه تبيّن من خلال قراءة ديوانه، أن الإمام كان نرجسيا إلى أبعد الحدود.

ذكرت المصادر الأندلسية الزجالين الذين جاءوا بعد ابن قزمان ولم تورد شيئا عمن سبقوه، إلا

ما جاء في "العاطل الحالي" وقد نقله صفي الدين الحلي عن مقدمة ديوان ابن قزمان كما فعل أيضا ابن حجة الحموي في "بلوغ الأمل" مع بعض التغيير.

ومن بين المتقدمين الذين ذكرهم الإمام أبو بكر بن قزمان في مقدمة ديوانه، أخطل بن نمارة[19] الذي ظهر عند الحموي تحت اسم علي بن نمارة[20]. ولا يمكن الجزم بأنه سبق في قول الزجل، وقد فضّله الإمام ابن قزمان على من سبقوه بقوله: "ولم أرَ أسلس طبعا، وأخصب ربعا، ومن حجوا إليه طافوا به سبقا، أحق بالرياسة في ذلك، وللإمارة من الشيخ أخطل بن نمارة، فإنه نهج الطريق وطرق فأحسن التطريق وجاء بالمعنى المضيء والغرض الشريق، طبع سيال ومعان لا يصحبه جهل الجهال، يتصرف بأقسامه وقوافيه، تصرف البازي بخوافيه، ويتخلص من التغزل إلى المديح بغرض سهل وكلام مليح"[21].

من خلال هذا النص يتبين لنا أن ابن نمارة كان من الزجالين الذين نظموا الزجل في صورته المتطورة، وقد سبق ابن قزمان الذي تأثر به، بل وأعجب بأزجاله وإن كان قد تحداه بقوله: "لو عاش ابن نمارة وأحضرنا واياه سلطان، وضمنا قصر، حتى يسمع الغرائب والأسحار لحار"[22].

إذا أمعنا النظر في كلام ابن قزمان فإننا نلاحظ أن أوائل الزجالين كانوا قد اتصلوا بالقصور والسلاطين، ذلك أن ابن نمارة كان من أوائلهم، ولانعدام أخباره في المصادر، يصعب علينا تحديد عصره. لكنه لم يخترع الزجل، فهذا الزجّال على تقدير كلام ابن قزمان، كان متفوقا على معاصريه في قول الزجل، ولم يأتِ عنه أنه أول من بدأ النظم في هذا الفن. ولم يبقَ من ديوان ابن نمارة إلا ما قيّده ابن قزمان في مقدمة ديوانه[23].

لقد ذكر ابن قزمان في زجل له، زجالاً آخر اسمه ابن راشد، وقد تبيّن من خلال كلامه أن ابن راشد كان في عصره زجالاً مشهورا من نبلاء هذا الفن[24]. وقد ذكره صفي الدين الحلي أثناء تعرضه لمن اخترع الزجل بقوله: "وقيل بل يخلف بن راشد، وكان هو إمام الزجل قبل أبي بكر بن قزمان. وكان ينظم الزجل القوي من الكلام، فلما ظهر ابن قزمان ونظم السهل الرقيق، مال الناس إليه وصار هو الإمام بعده، ونظم ينكر عليه قوة النظم، زجلا مطلعه:

زجلك يا بن راشد قوي متين   وإن كان هو للقوة فالحمالين

يريد إن كان النظم بالقوة فالحمالين أولى به من أهل الأدب"[25].

أما ابن سعيد الأندلسي فقد ذكر زجالاً اسمه يخلف الأسود كان بشرق الأندلس وهو معاصر لابن قزمان[26]. وقد أورد له مقطوعة من محاسن أزجاله.

وهكذا وردت ثلاثة أسماء مشتركة في الاسم أو اللقب، فجاء اسم ابن راشد عند ابن قزمان، ويخلف بن راشد عند صفي الدين الحلي ويخلف الأسود عند ابن سعيد، ولم يتأكد أن يخلف الأسود هو نفسه يخلف بن راشد، لأن يخلف الأسود كان معاصرا لابن قزمان وهذا بشهادة ابن سعيد. أما يخلف بن راشد فقد سبق ابن قزمان حسب ما جاء في "العاطل"، ومن المرجح أن يكون هو نفسه ابن راشد الذي ورد في ديوان ابن قزمان.

إذا كان ابن راشد قد سبق أبي بكر بن قزمان فإننا لا نستطيع تحديد عصره لانعدام النصوص، وليس هناك دليل قاطع على أنه مخترع الزجل لأنه كان من أئمة الزجل، وهذا يعني أنه نظم الزجل في مرحلة من مراحل تطوره.

وعلى أية حال، فإن ابن نمارة وابن راشد يمكن عدهما من القرن الخامس الهجري، وهو الطور الذي سبق عصر ابن قزمان، لِما جاء في أزجالهم المتبقية من جودة لا تقل أهمية عن أزجال ابن قزمان. ومن جهة أخرى، فإن فن التوشيح قد ظهر في القرن الثالث الهجري، ولم يبقَ شيء من موشحات هذا العصر، وأول ما وصل إلينا هو من أواخر القرن الرابع الهجري وهو العصر، فيما نرى، الذي بدأ فيه الاحتكاك بين الموشح وبقية الفنون الأخرى. وبناء على ذلك، يكون مخترع الزجل والزجالون الأوائل قد ظهروا في أواخر القرن الرابع الهجري، وكسدت أزجالهم ولم تحظ باعتراف المؤرخين القدامى، شأنها في ذلك شأن الموشحات في بداياتها، فنسيت أسماؤهم بعدما ظن المؤرخون أن هذا النوع من الفن هو من الموشحات الملحونة، لأنهم كانوا يعرضون عن تدوينه.

وفي القرن الخامس الهجري الذي ازدهرت فيه الموشحات، بدأت تتضح معالم الزجل الفنية، لكن أصحابه لم يستطيعوا التخلص من الإعراب، فوقعوا في التزنيم، وهذا مما عابه عليهم ابن قزمان ونكر نظم أزجالهم بالقوة، وكانت أزجال ابن راشد وابن نمارة، وهما من أئمة الزجالين، مما طغى عليها الإعراب، ومن هنا يتضح لنا أن هذين الرجلين من القرن الخامس الهجري وقد سبقا ابن قزمان في قول الزجل، أما زجالو القرن الرابع الهجري والذين من المفروض أن يكون من بينهم مخترع الزجل، فلا نعرفهم ولم تصل إلينا أزجالهم.

3 - أشكال الزجل وخصائصه الفنية:

أ) الأجزاء المكوّنة للزجل:

يبدو من خلال أزجال ابن قزمان أن الزجّالة اصطلحوا على أقسام أزجالهم بمصطلحات الموشح نفسها، فقد تحدّث الإمام عن المركز والخرجة والمطلع والبيت وهي المصطلحات التي ذكرها

الوشّاحون. وهذا دليل آخر على أن الزجل تفرّع من الموشح واستعار منه أقسامه ومصطلحاته.

لقد تعوّد ابن قزمان على ختم أزجاله بذكر عدد أجزائها وتسميتها، فمن ذلك قوله في المقطوعة الأخيرة من زجل له[27]:

أي زجل عملتُ يا قوم فتنْ من نظرُ وسَمْعُ
وأنا مطبوع ولكن لم نقل زجلْ بطبْع
عَشَرَ أبيات في شطاط وثلاث أقسام في وسعُ
فثلطعْشَر هي ذاب عدّة الأبيات والأقسام

يتكون هذا الزجل من عشرة أبيات بالإضافة إلى الأقفال، وكل بيت يتركب من ثلاثة أجزاء مركبة من فقرتين. وقد سمّى ابن قزمان الأجزاء أقساما.

وفي زجل آخر يقول ابن قزمان في الختام[28]:

من تسعَ أبيات هي أزجال لسْ فيها طول
لسّنْهُ ذا ممّا يعجزني شَيّا نقول
وكن نزيدَك بُويتات عاد لولا الفضول
لمْ قطْ نقل بيت ولا منقال إلا ارتجال

هذا الزجل ورد في الديوان بثمانية أبيات، وقد ضاع البيت التاسع منه، ويُعتقد أن يكون البيت المبتور من وسط القطعة، لأن البيت الأول يوحي بأنه مطلع الزجل. وفي هذا الزجل نلاحظ لفظة جديدة وهي المنقال قصَد بها أبو بكر بن قزمان القفل، لأنها من النقل، أو ما يتكرر على المنوال نفسه، والذي يتكرر في القطعة هو القفل. ولم نجد هذا المصطلح متداولاً عند الوشاحين، ولا شك أن هذا اللفظ، رغم فصاحته، هو التسمية الشائعة للقفل عند العامة.

وفي موضع آخر يسمي ابن قزمان البيت بلفظة سطر، كقوله في هذه الخرجة[29]:

فكذاك لس ثم زجّال أن يقلُ ذا التسْعَه أسْطار

هذه الخرجة من زجل يتألف من تسعة أبيات أو مقطوعات، وكان أبو بكر بن قزمان يفضل التحدث بلغة جمهوره الأندلسي العريض، فبدلاً من "أبيات" نجده يقول "بويتات"، فكذلك قال "أسطار" ويعني بها الأبيات، وهذه التسميات لم نعثر عليها عند الوشّاحين.

وللتشابه الكبير بين الموشح والزجل عدّ القدامى مصطلحات التوشيح قاسما مشتركا بين الفنين.

وعلى ضوء ذلك، سنستعين بزجل من أزجال ابن قزمان لنجعله نموذجا لدراسة بناء هذا الفن، وهو من أبسط طرائق نظم الأزجال. قال ابن قزمان(30):

لس نفيق مِن ذا الصدود أو نَعَنَقْ في ذراعي الحبيب

بي نكد بُليت أنا وَيْ عذاب

الوصال يا قد نُسِيْ بالعتاب

قد نحل جسمى ورقّ وذاب

ورَجَعْت أرقّ من خيْط ردَا لس بجسمى ما يطبُّ طبيب

سُبحانَ الله! آش هاذا الجمال!

يسحَر العالم بعينين غزال

وحواجبْ عُرِفَتْ باعتدال

فترى وردا عجيب قد بدا قد فتحْ في خَدّ مثلَ الحليب

الجمال بذا الملَيح تفتخر

في ضِيَا خَدُّ يَحير القمر

ذا الديباج لم قط يُرى لِبشَر

نرضى أن نعطى فوادي فِدا في قطيرهْ مِن وصَال الحبيب

سَرَيان لِي عندَ زُهرَ نَريد

وهَوَاهَ في كل ساعَه يزيد

كل يوم نصبحْ لِعشقاً جديد

وحبيب قلبي عليَّ عَدا فأنا من أجل همُّ كئيب

ذا الطَبَعْ في ذي المدينهْ رَدِي

الملاح يزيدوا في نَكَدي

يَصِلوا للعاشِق البلدي

والذي نعشق هَجَرْ واعتدى ولكنَ الله لكل غريب

قلتُ لو لمّا عَتَبْ وجفا

وعطاني من صُدود ما كفا:

أين، أين؟ توعدني قط عن وفا

قلْ متى تجين؟ قال غدا وغدا للناظرين قريب

هذا الزجل من النماذج الكثيرة التداول عند الزجالة، يتكون من القوافي التي نرمز إليها بحروف (أ ب ج ج ج أ ب، س س س أ ب) وهو يشبه الموشح في شكله البسيط من حيث التقفية وعدد المقطوعات إلى حد ما. وليس ثمة فرق بين الموشح والزجل من حيث البناء، وما يتركب منه الموشح يتركب منه الزجل، كالمطلع والبيت والقفل والخرجة.

يتكون هذا الزجل من ستة أبيات وسبعة أقفال، وهو زجل تام، ومن المرجح أن يكون من النماذج الأولى التي نسجت على منوال الموشحات. لكن الأزجال الأندلسية لا تتقيد بعدد الأبيات، فمنها ما يفوق أربعين بيتا(31). وقد يأتي الزجل أقرعا أيضا كما هو الحال في التوشيح. غير أن الأزجال التي تخلو من المطلع قليلة فيما وصل إلينا من هذا الفن.

المطلع في الزجل الذي مثلنا به هو:

لس نفيق من ذا الصدود أبدا　　　أو نعنق في ذراعي الحبيب

وهو يتكون من جزأين مختلفي القافية (أ ب)، وهذه القافية تتكرر بعد الأبيات في جميع أقفال هذه القطعة. وقد يتركب المطلع من جزأين متفقي القافية (أ أ)، فمن ذلك زجل لمدغليس أوله(32):

قد نبتْ نخلع　　　ونحزم للعذول أن صَدّعْ

وقد يتكرر المطلع بشطرَيه في القفل، كما قد يتكرر جزء واحد فقط من المطلع، وهذا الغالب في الأزجال، وبذلك يكون القفل نصف المطلع، ومنه هذا الزجل الذي أوله(33):

يا جوهري، يا نعم الصديق
تمّ دقيق، لس ثمْ دقيق
بأربعَه نشكو من الشبَع
لس باه ذهيْبَه ولا قِطع
ولا عصايد ما نبتلع
ولا دشيشات بما نفيق

أما إذا كان المطلع يتكون من جزأين مختلفي القافية، فالجزءان يتكرران ضروريا في الأقفال كالزجل الذي مثلنا به. وقد يأتي المطلع وكذلك الأقفال، من جزأين ونصف، ومن ثلاثة أجزاء أو أربعة أجزاء متفقة القافية أو مختلفة.

من خلال إحصاء عدد أجزاء المطالع والأقفال وطريقة نظمها، يتبين أن العدد الأقصى

لأجزاء الأقفال لا يتعدى الأربعة، فإذا زاد القفل أو المطلع على هذا العدد خرج الزجل عن قاعدته المألوفة. وفي أغلب الأحيان يتكون المطلع من جزأين والقفل من جزء واحد، وهذا الشكل جاءت عليه أكثر الأزجال وخاصة أزجال ابن قزمان.

البيت في الزجل الذي أوردناه مثالاً يتكون من ثلاثة أجزاء مفردة جاءت على قافية واحدة، وهو:

بي نكد بليت أنا وي عذاب

الوصال يا قد نسي بالعتاب

قد نحل جسمي ورق وذاب

وهو من أبسط الأبيات الشائعة في الأزجال، لكن هذا ليس شرطا أساسيا في الأبيات، فقد تكون الأجزاء مركبة من فقرتين، كالزجل الذي أوله[34]:

الذي نعشق مليح	والذي نشرُب عتيق
المليح أبيض سمين	والشَراب أصفر رقيق
لا شَراب إلا قديم	لا مليح إلا وَصُول
إذ نقول فمك نريد	لس يخالف ما نقول
والزيارَ كل يوم	لا بخيل إلا مَلول
من هوادَة بَعَدْ	قد رجع بحال صَديق

يتركب هذا البيت من ثلاثة أجزاء، وكل جزء يتكون من فقرتين، وقافية الفقرة الأولى لا يمكن أن تتفق مع قافية الفقرة الثانية من الجزء نفسه، إلا أنه يلزم أن تكون قوافي الأجزاء الخارجية على القافية ذاتها في البيت الواحد، أما القوافي الداخلية من الأجزاء المركبة، فقد تتفق مع بعضها[35]، وقد تكون مهملة كالبيت المركب الذي مر بنا سابقا. والبيت كما يشيع في الموشحات، لا يزيد في تركيبه على فقرتين.

يتكون البيت في الغالب، من ثلاثة أجزاء في الأزجال، وقد يصل إلى أربعة في بعض الأحيان[36]، وينبغي أن لا يزيد على هذا العدد، وإن تعداه في الأزجال الشاذة. البيت الذي يتكون من أربعة أجزاء ينبغي أن يكون مفردا، أما البيت الذي أجزاؤه مركبة، فلا يزيد على ثلاثة أجزاء. ويجب أن يكون البيت متفقا في الوزن وعدد الأجزاء مع بقية الأبيات الأخرى، لكن لا ينبغي أن تكون جميع الأبيات على قافية واحدة، فلكل بيت قافية تغاير قوافي الأبيات الأخرى من الزجل.

أما الخرجة فهي القفل الأخير من الزجل، ولا تختلف في ذلك بشيء عن الخرجة في الموشح.
والقفل الأخير من الزجل الذي أوردناه مثالاً هو:

قل متى تجين؟ قال: غدا　　　وغدا للناظرين قريب

جاءت هذه الخرجة معربة وقد بناها ابن قزمان على الحكمة. أما إذا كانت بلغة غير معربة أو بالعامية فتتصدر بألفاظ "أنشد، أغني، أو غنى" وغيرها، وذلك في البيت الأخير من الزجل حتى يتبين للسامع أن الزجل قد وشك على الانتهاء وستأتي الخرجة[37]. وغالبا ما تكون الخرجة بلغة فصيحة، لأن الزجل ينظم بلغة غير معربة أو ما يشبهها، ولا بد من تمييز الخرجة منه، ولذلك يلجأ الزجال إلى نظمها بالفصحى.

وقد يستعير الزجال خرجة زجله من موشح مشهور كما فعل ابن قزمان، فهو يصرح أحيانا أنه نظم هذا الزجل على عروض مشهور، واستعار منه خرجته[38]، أو يذكر صراحة اسم الوشاح الذي لجأ إلى خرجته[39]. والخرجات التي اقتبسوها من الموشحات تكون عادة بالعامية. وقد يستعير الزجال خرجة معربة من موشح حين يعارضه[40]. وقد تكون الخرجة على لسان المليحة والمليح كما تكون أيضا على لسان الجماد والحيوان في الأزجال. وقد تكون الخرجة أيضا القفل نفسه لفظا ووزنا، المتكرر في جميع المقطوعات بعد الأبيات، وهذه الطريقة تكثر خاصة في الزجل الصوفي عند أبي الحسن الششتري[41].

وتسمى الخرجة مركزا أيضا، ولعلهم سمّوها كذلك لاهتمامهم المفرط بها. فابن قزمان كان يولي الخرجة اهتماما كبيرا حتى بلغت في أزجاله حدا من الرونق والروعة، وكثيرا ما كان يقرنها باسمه كأن يقول: "هذا الزجل قزماني" أو "قال ابن قزمان" وغيرها من الألفاظ التي تدل على أن الإمام هو الذي قال هذا الكلام وأن الزجل قد ختم. وذِكر الاسم في آخر القصيدة وتاريخ نظمها يغلب على الشعر الملحون حتى وقتنا هذا.

لم نجد فرقا بين الموشح والزجل من حيث البناء والقافية، وهو ما يوحي بأن الزجل هو مجرد تطوّر للموشح. ولما كانت الموشحات تتضمن خرجات عامية، فمن غير شك، أن تكون هذه الخرجات هي التي مهّدت الطريق إلى نسج فن الأزجال، وما اقتباس الزجّال للخرجة من الموشح، مزجّلة كانت أم معرّبة، إلا دليل على أن الزجل قد نشأ متطفلا على الموشح.

ب) أوزان الزجل:

لما كان الموشح، وهو من الشعر الفصيح، سببا في ظهور الزجل، فمن الطبيعي أن تكون أوزان

الزجل من أوزان الشعر الفصيح وهو القريض والموشح؛ لكن ليس كل أوزان الزجل هي من البحور التي استنبطها الخليل من الشعر، فمنها ما يوافق الأوزان الخليلية ومنها ما هو فرع منها، وهو الكثرة الغالبة في الأزجال. وبما أن أكثر الأوزان الزجلية متفرعة من العروض العربي، فهي لذلك عربية ولا تخالفها في شيء إلا ما جاء على النبر، وهذه الطريقة تغلب على الشعر الملحون.

قال صفي الدين الحلي إن الزجالين الأوائل جعلوا الأزجال قصائد وأبياتا مجردة في أبحر عروض العرب، وهذه القصائد لما كثرت واختلفت عدلوا عن الوزن الواحد العربي إلى تفريع الأوزان المتنوعة، وتصنيف لزومات القوافي وترتيب الأغصان بعد المطالع، والخرجات بعد الأغصان إلى أن صار فنا لهم بمفردهم[42]. نخلص من هذا الكلام إلى أن الأزجال الأولى نظمت على الموشحات التي ظهرت في القرن الرابع الهجري والتي جاءت على البحور الخليلية ولم تصل إلينا. ولا نعتقد أن الحلي كان يتحدث عن الشعر الملحون، لأن هذا النوع من الشعر لا ينظم على أوزان الخليل وإنما على النبر. وعلى ضوء ذلك، نستخلص أن الأزجال الأولى كالموشحات الأولى، جاءت على الأعاريض الخليلية قبل أن تتنوع أوزانها. وتفريع الأوزان لا يعني خروجها عن الأصل العربي حتى وإن خرجت عن الأصل الخليلي.

وفي هذا السياق، ذهب ابن حجة الحموي إلى أن الأندلسيين "زادوا على بحور الشعر ما لا يحصر... وفن الزجل لم تزل أوزانه متجددة، ولكنها جائزة في الشعر لخروجها عن البحور المعهودة"[43]. وحين نقرأ هذا النص يحضرنا نص ابن بسام وابن سناء الملك حول أوزان الموشح. إذ جاء فيهما أن أعاريض الموشحات خارجة عن أوزان العرب. وقد ركز المستشرقون اهتماماتهم على هذا الكلام وأوّلوه وفق نظرياتهم في حين أعرضوا عن نص ابن حجة الحموي الذي يقول إن الأندلسيين هم الذين صنعوا هذه الأوزان الزجلية وجددوها، لكنها لا تجوز في الشعر القريض لأنها خارجة عن البحور المألوفة وليس عن الأوزان العربية.

وجاء في "المقدمة" أن المتأخرين كانوا ينظمون الأزجال على سائر البحور الخمسة عشر، لكن بلغتهم العامية ويسمّونه الشعر الزجلي[44]. يُفهم من كلام ابن خلدون أن أوزان الأزجال انتقلت من التفريع إلى الأصل الخليلي عند المتأخرين من الزجالة. لكننا لا نوافق ابن خلدون في أن الزجل الذي جاء على أوزان الخليل نظم بالعامية، لأن العامية التي غالبا ما يبدأ النطق فيها بسكون وينتهي بسكون، من الصعب أن تساير البحور الخليلية التامة، بل أكثرها جاء على النبر أو على أجزاء الأوزان، وفي الوقت نفسه، ما زلنا نُصِرُّ على أن لغة الزجل ليست العامية الأندلسية وإن تخللتها ألفاظ عامية، بل هي لغة غير معربة. وأن سقوط الإعراب يتم من الفصحى وليس من العامية.

لقد اختلفت أشطار الأبيات عند الزجال، من حيث الطول والقصر، فهو يبني البيت الواحد على عدة أوزان وقواف[45]. ومن هنا كان الزجال يلجأ إلى أجزاء الأوزان الخليلية وأشطارها. لأن أكثر الأزجال بُنيتْ على الأوزان المجزوءة والمشطورة، ولم تأتِ على البحور الخليلية التامة، فيما وصلنا، إلا نادرا. وقد يُبنى الزجل على أكثر من وزن، كأن تأتي بعض شطراته على وزن وبعض الشطرات الأخرى على وزن آخر.

وفي ضوء ما مر بنا، يمكن القول إن الزجال الأندلسي، وعلى غرار ما يُعمل في الموشحات، قد لجأ في أوزانه إلى التنويع في الوزن واستحداث الأعاريض الخفيفة التي تطاوع الغناء إلا أنه لم يخرج عن نطاق التفعيلة العربية وإن لجأ أحيانا إلى نظام النبر. وقد تبيّن أن الشعر العربي الذي نظم على منوال هذا الميزان، أي النبر، لم يحدْ عن الإيقاع العربي الذي أساسه التفعيلة. لذلك نرى أن أوزان الزجل عربية الأصل، وليس لها أية علاقة بالأغنية الشعبية المزعومة.

ج) لغة الزجل:

مر الزجل الأندلسي بأطوار لغوية مختلفة، فكان الطور الأول اللغة الفصحى غير المعربة، وكان الزجل في ذلك الوقت، من اختصاص الطبقات المثقفة التي نسجته على منوال الموشحات. ثم بدأت تتسرب إليه عناصر اللهجة الأندلسية حسبما تقتضيه ضرورة الوزن والغناء عند أهل الأندلس، ومع ذلك لم يستطع الزجالون الأولون التخلص من الإعراب إلى أن جاء ابن قزمان الذي مهّد الطريق في ديوانه إلى العناصر اللغوية العامية التي غزت اللغة الرفيعة في الزجل حيث قال: "وجردته[46] من الإعراب، وعريته من التحالي والاصطلاحات تجريد السيف عن القراب"[47].

أما الحموي فيرى أن ابن قزمان "قال ذلك نهيا عن تقصد الإعراب وتتبعه والاستكثار منه لئلا يغلب على معظم أزجالهم"[48]. فابن قزمان لم ينهِ عن الإعراب مطلقا، بل سوء فهم كلامه هو الذي جعل صفي الدين الحلي يعتقد أن الإعراب لا يجوز في الزجل لخلطه بين الشعر غير المعرب والشعر الملحون العامي.

وعلى هذا النحو، لا تعتبر القصائد العامية أزجالاً حتى وإن كانت مقطعية الشكل، لأنه ليس كل ما هو غير معرب زجلا، فهناك لغة مجردة من الإعراب لها قواعد مطردة، وهي قريبة جدا من الفصحى، وهناك لغة عامية ليس فيها شيء من الاطراد إلا التغير، يختلف نطقها من جهة إلى أخرى، والزجل نهجَ اللغة الأولى حتى لا يتغير لفظه ونطقه عبر الزمن.

ولغة الزجل كما سبقتْ الإشارة، تتألف من هذه اللغة غير المعربة بالإضافة إلى عناصر لغوية

أندلسية اختلطت فيها لهجات شمال إفريقيا مع لسان الوافدين من المشارقة والعناصر المحلية المولَدة والمبتكرة التي يبيحها الزجال في نظمه. أما الذين نظموا الزجل فهم من الشعراء المثقفين الذين لجأوا إلى هذه العناصر وهذبوها، لأنه لا يمكن لأي أحد كان أن يقول زجلا، فهذا الفن يخضع للوزن والقافية؛ بالإضافة إلى ذلك، فإن النطق في لغة الزجل يختلف كثيرا عن النطق في اللهجة الأندلسية. فلا يطرأ تغيير في لغة الزجل إلا على أواخر الكلم أو حركات الإعراب. أما في العامية فقد تتغير أحيانا جميع أصوات الكلمة.

ولم تسلم الأزجال من التزنيم، فقد جاء التزنيم في الزجل كما جاء أيضا في الموشح، وهو اللحن في الموشح والإعراب في الزجل. وقد أنكر ابن قزمان التزنيم على متقدميه(49). والتزنيم حسب اعتقادنا، ثلاثة أنواع، فهناك من يزنم رغبة في التزنيم ومذهبا فيه، ومن المزنمين في هذا المجال، ابن غرلة الذي كان يعرب في الزجل ويلحن في الموشح، وهناك التزنيم الناتج عن ضعف الناظم، فتكون أزجاله عرضة للانتقاد. وأخيرا، التزنيم الذي تقتضيه ضرورة قواعد النظم في الموشح والزجل كما سبقت الإشارة إليه.

ويجب أن نشير أيضا إلى أن الزجالة لم يولوا اهتماما لعجمية أهل الأندلس. فلا نجد من اللهجة الرومانسية الإسبانية إلا بعض الألفاظ، متناثرة في أثناء أزجال الإمام ابن قزمان، وما جاء على لسان العجم والعجميات في أزجال الحوار. ولم نجد خرجة عجمية في الزجل كما هو الشأن في بعض الموشحات، ذلك لأن لغة الزجل غير معربة، فيلجأ الزجال إلى الفصيح بدلاً من الألفاظ العجمية، أو إلى التحايل، كأن يمهد للخرجة بألفاظ تدل على أن الزجل قد أوشك على النهاية.

لقد أولى المستشرقون اهتماما بالغا للأزجال الأندلسية وبالأخص ديوان ابن قزمان، وزعموا أن أزجال الإمام تمثلُ ذروة الشعر العربي وواقع المجتمع الإسلامي، إذ ركزوا بحوثهم على الألفاظ العجمية التي استخدمها ابن قزمان في أثناء أزجاله، وقد ذهب بهم التجاوز إلى حد جعل العامية الأندلسية من العجمية الرومانسية.

يزعم بعض المستشرقين أن الزجال الأندلسي نظم قصائده بلغة رومانسية كان يتحدث بها الأندلسيون، وهي ليست لغة الشعر المعروفة بل اللغة الدارجة الجارية على الألسن في حواضر قرطبة. لقد أكد العرب، من مؤرخي الأدب الأندلسي، أن أهل الأندلس كانوا يتبادلون في حديثهم اليومي بعض الألفاظ العجمية التي سمّاها المستشرقون، فيما بعد، الرومانس. ولا أحد ينكر وجود هذه اللغة واستعمالها في أوساط الأيبيريين الذين عايشوا المسلمين، لكن أن تكون هذه اللغة هي التي كتب بها زجالو القرن السادس الهجري (الثاني عشر الميلادي) أزجالهم فذلك ما لا يتقبله العقل.

لم تكتب خرجات الزجل بالرومانسية كما يذهب هؤلاء المستشرقون، وكل ما في الأمر أنه وُجدتْ بعض الألفاظ في أثناء أزجال ابن قزمان لا علاقة لها بالوزن أو الموسيقى أو القافية، وهي ألفاظ تعوّد الأندلسيون على استخدامها في حديثهم اليومي مع أفراد النصارى. ولم نجد ألفاظا عجمية عند الزجالة الذين تقدموا الإمام ابن قزمان أو عاصروه أو خلفوه، فيما وصل إلينا من أزجالهم.

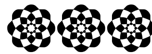
وإلى جانب الألفاظ المتناثرة في أجزاء الأزجال، استخدم ابن قزمان أيضا بعض الأشطار تكاد تكون كلها عجمية أحيانا، أو تشاركها ألفاظ عربية وأندلسية محلية[50].

يصور لنا ابن قزمان في زجل من أزجاله، حوارا بينه وبين رومية، يسائلها بالعربية فتجيبه بالعجمية، ومن إجاباتها، "قالت: أشت كراي أو نمار"[51]، والشطر كله عجمي بمعنى "هذا الذي ودَدْت أن أسمّيه" (Está querré yo nombrar)، ومثل هذا الحوار أوهَمَ بعض المستشرقين بأن الزجالين أخذوا مقطوعات من أغان عجمية نسائية، وبنوا عليها أزجالهم. لكن الذي جاء به ابن قزمان هو من الحديث العادي، كان يجد فيه متعة عندما يضفي على أزجاله صورة لغوية متنوعة. وقد تعوّد ابن قزمان عند حديثه عن النصارى أن ينسب إليهم الكلام بلغتهم حتى وإن كان من خياله، فهو يقول عن أحد ملوك الشمال[52]:

وابن رذمير يقول   بشتري يا برون

ابن رذميرْ هو أحد ملوك أراغون الذين اعتادوا على محاربة العرب المسلمين، والألفاظ العجمية معناها، "كفى! هي نهرب يا بارون" (Bastar ¡ ea ! ya Barón). والمؤكد أن ابن قزمان لم يسمع رذميرا وهو يتحدث عن هزيمته أمام المسلمين. لكن هذا الزجال أراد أن يسخر منه فاستخدم لغة المهزومين. وهذا ينطبق أيضا على الحديث الذي يجعله الزجال على لسان الفتاة العجمية أو أمها.

وفي الأخير، يمكن القول إن لغة الزجل هي تلك اللغة التي يفهمها فئة واسعة من المجتمع، وهي لغة مهذبة سادت الزجل منذ نشأته إلى غاية القرن السادس الهجري، وهو بداية ازدهار الزجل الذي كان في الحقيقة بداية انحطاط مذهبه ولغته حتى ظن أحد المستشرقين أن الأزجال الأندلسية نظمت للشارع[53]. وقد أولى المستشرقون هذه الجوانب اهتماما بالغا، أما قيمة الزجل الحقيقية، فلم يتطرقوا إليها كما تقتضيه الحقيقة.



هوامش الفصل الرابع:

1) ابن منظور: لسان العرب، مادة "زجل".
2) صفي الدين الحلي: العاطل الحالي، ص 9 وما بعدها.
3) المصدر نفسه، ص 10. انظر أيضا، ابن حجة الحموي: بلوغ الأمل في فن الزجل، تحقيق د. رضا محسن القريشي، دمشق 1974، ص 128.
4) ابن سعيد: المغرب في حلى المغرب، 1/ 283 - 438.
5) أ. - ج. بالنثيا: تاريخ الفكر الأندلسي، ص 143.
6) د. شوقي ضيف: الفن ومذاهبه في الشعر العربي، دار المعارف، الطبعة السابعة، القاهرة 1969، ص 454.
7) ابن بسام: الذخيرة، ق1، م1، ص 469.
8) ابن خلدون: المقدمة، 3/ 404.
9) صفي الدين الحلي: العاطل الحالي، ص 17 وما بعدها.
10) ابن خلدون: المقدمة، 3/ 411.
11) ابن قزمان: الديوان، تحقيق ف. كورينطي، مدريد 1980، ص 3.
12) د. إحسان عباس: تاريخ الأدب الأندلسي عصر الطوائف والمرابطين، ص 222. وانظر، د. عبد العزيز الأهواني: الزجل في الأندلس، القاهرة 1967، ص 55 وما بعدها.
13) أ - ج. بالنثيا: تاريخ الفكر الأندلسي، ص 156.
14) ابن بسام: الذخيرة، ق1، م1، ص 469.
15) د. عبد العزيز الأهواني: الزجل في الأندلس، ص 55. وانظر أيضا، د. عبد العزيز عتيق: الأدب العربي في الأندلس، الطبعة الثانية، بيروت 1976، ص 98.
16) صفي الدين الحلي: العاطل الحالي، ص 16.
17) ابن سعيد: المقتطف، ص 483. وانظر أيضا، ابن خلدون: المقدمة، 3/ 404.
18) ابن قزمان: الديوان، ص 2.
19) المصدر نفسه، ص 4.
20) ابن حجة الحموي: بلوغ الأمل في فن الزجل، ص 77.
21) ابن قزمان: الديوان، 2.
22) المصدر نفسه، ص 4.
23) المصدر نفسه، ص 3.
24) المصدر نفسه، زجل (134)، ص 852.
25) صفي الدين الحلي: العاطل الحالي، ص 16.
26) ابن سعيد: المقتطف، ص 485.
27) ابن قزمان: الديوان، زجل (97)، ص 660.
28) المصدر نفسه، زجل (119)، ص 778.
29) المصدر نفسه، زجل (93)، ص 626.

30) المصدر نفسه، زجل (113)، ص 748 وما بعدها.
31) المصدر نفسه، زجل (9)، ص 56.
32) ابن سعيد: المغرب في حلى المغرب، 2/ 221.
33) ابن قزمان: الديوان، زجل (92)، ص 616.
34) المصدر نفسه، زجل (56)، ص 370. هذا الزجل نسبه ابن سعيد إلى أبي بكر الحصار، انظر: المغرب في حلى المغرب، 1/ 285.
35) ابن قزمان: الديوان، زجل (57)، ص 376.
36) المصدر نفسه، زجل (43)، ص 298.
37) صفي الدين الحلي: العاطل الحالي، ص 190.
38) المصدر نفسه، ص 192.
39) ابن قزمان: الديوان، زجل (16)، ص 120.
40) المصدر نفسه، زجل (113)، ص 846.
41) أبو الحسن الششتري: الديوان، زجل (57)، ص 446.
42) صفي الدين الحلي: العاطل الحالي، ص 17.
43) ابن حجة الحموي: بلوغ الأمل في فن الزجل، ص 98.
44) ابن خلدون: المقدمة، 3/ 411.
45) انظر، صفي الدين الحلي: العاطل الحالي، ص 53.
46) في الديوان "عديته" ونعتقد ما أثبتناه هو الصحيح.
47) ابن قزمان: الديوان، ص 1.
48) ابن حجة الحموي: بلوغ الأمل في فن الزجل، ص 60.
49) ابن قزمان: الديوان، ص 1.
50) ابن قزمان: الديوان، زجل (10)، ص 78.
51) المصدر نفسه، زجل (84)، ص 542.
52) المصدر نفسه، زجل (86)، ص 558.
53) إيميليو غرسيا غومث: مع شعراء الأندلس والمتنبي، ترجمة د. الطاهر أحمد مكي، دار المعارف، الطبعة الثانية، القاهرة 1978، ص 163.

الفصل الخامس

أغراض الزجل

1 - الغزل:

ارتبط غرض الغزل عند الزجالة باللهو والهزل والغناء، وهذا يوحي بأن بعض الأزجال كانت تنظم في مجالس الأنس والطرب، ومما يدل على ذلك ما نظمه ابن قزمان في خرجة من زجل له، عندما طلب من العود أن يساعده على الغناء للحبيب قوله(1):

يا عود الزان قم ساعدني

طاب الزمان لمن يجني

وقد تتنوع صوّر الغزل في الأزجال الأندلسية، فمنها ما يبنى على الغزل وحده ومنها ما يأتي الغزل فيه ممتزجا بأغراض أخرى كالمدح والخمر ووصف الطبيعة وغيرها. فمن الأزجال التي انفردت بالغزل وحده، زجل لمدغليس يقول في أوله(2):

قد رحلت أنا وقلبي إيش يكون مني ومنو

ولا يشفقوا علي ذا الملاح ولا يحنو

قد قسمت أنا وقلبي الهوى بلا مناعس

نخرجت أنا للأفكار وخرج هو للوساوس

فهو كل حد في راحه ونحن في حرب داحس

نضربو أخماس في أسداس من حساب لم نظنو

أما الغزل الذي يمتزج بالمدح أو الخمر فهو كثير في الأزجال ولا سيّما أزجال ابن قزمان. وإذا كانت أزجال ابن قزمان تميل في معظمها إلى اللهو والمجون، فإن خليفته ابن عبد الله مدغليس قد أثر في الكثير من أزجاله الأسلوب العاطفي، فاكتست أزجاله الغزلية، وخاصة تلك التي جاءت موحدة القافية، طابعاً حزيناً قلمَا نصادفه في أزجال الأندلسيين، فمن ذلك قوله من زجل له(3):

أنا تايب من هوا يا مسلمين ربي يجعل قلبي في يد أمين

قد رجع قلبي خزانة للهموم كل أحد فارح ونا نمشي مهين

وقال من زجل آخر[4]:

يفضح العشق أش يفدني الجحود والدموع والنحول عليا شهود
وشهودا اخرَ عليّ بذا سهري الليل وقلبي الموقود

لقد فاقت الأزجال الأشعار الأخرى في التغزل بالمذكر والحب الماجن. ومن يتقصى هذه الأشعار يعتقد أن الزجل معناه فن المجون. وقد عدها بعض المستشرقين من الأشعار المبالغة في الفحش التي تخصصت في حب الغلمان وهو حب بعيد عن المثالية[5].

على أنه ينبغي ألاّ نفهم مما تقدم أن انتشار الغزل الشاذ عند الزجّالين الأندلسيين ناتج عن سلوك خُلقي، لأن هذا الغرض لم يقتصر على الزجل وحده، بل طرقه شعراء ووشّاحون اشتهروا بمكانتهم السياسية والاجتماعية؛ ومعنى ذلك، أن هذا النوع من الغزل ما هو سوى تقليد شعري. وقد لا يختلف الغزل بالمذكر عن الغزل بالمؤنث في الأزجال، في الغرض وطريقة الوصف، فكل ما هو مخصص للنساء استخدمه الزجالة أيضا للرجال، وقد لا يتبين نوع الغزل في الزجل إن لم ينبّهْ الزجّال إلى الشخص المراد به.

ومهما تكن الخصائص التي وظفها الزجّال في الغرام، وهي الخصائص نفسها التي نجدها في القصيد والموشح، فإن الغزل الذي جاء به الزجّالة وخاصة إمامهم، ما هو إلا حب مادي صرف همه البحث عن اللذة والتصابي.

2 - الخمريات:

تناولت الأزجال غرض الخمر ممتزجا مع أغراض أخرى كالغزل والوصف والمدح. وهي في ذلك، تقتفي أثر القصائد والموشحات. لقد كان الأندلسيون يشربون الخمر في مجالس الأنس واللهو كما كانوا يشربونها في الديموس، أي الحانة. وكثيرا ما كان ابن قزمان يتردد عليها رفقة أصحابه[6] ليبذر ما بقي له من مثاقل، أي الدراهم الأندلسية.

ومن الأزجال الأندلسية القليلة التي بنيت على الخمر وحده، زجل لأبي بكر بن صارم الإشبيلي منه قوله[7]:

ومذهبي فالشراب القديم
وسكْرَا مَن هُو المُنى والنعيم
ولسْ لِي صاحبْ ولا لي نديم

فقدتْ أعيان كبارْ واخلطْن مع ذا العيار

الزمن

ولابن قزمان بعض الأزجال التي طرقت الخمر وحده، ومنها هذا الزجل الذي مطلعه[8]:

الصيام تبكِ همّ؟ لمُ أو لا تلمُ، تتمّ

في هذا الزجل ينصح الإمام أهل الخلاعة بالصبر، وهو لا يرى مفرا من الصيام غير أنه يستقصر شهر رمضان ويتفاءل بقرب شهر شوّال. بينما في زجل آخر يتشاءم من قدوم شهر رمضان المعظم ويخشى مجيئه، بل ويتعهد بإفطاره لأنه لا يطيق صبرا على الخمر[9]. وقد تأثر الإمام بشعراء المشرق في هذا الغرض، وهذا الشاعر محمد بن المنجلي الملقب بالعنتري الطبيب[10] الذي يقول في الموضوع نفسه من قصيدة أولها[11]:

جاء شعبان منذرا بالصيام فاسقياني راحاً بماء الغمام

خندريساً كأنها الشمس لونا وضياء أسفى من الأوهام

أما غرض الخمر الذي يمتزج بالأغراض الأخرى فهو كثير في الأزجال، ومن ذلك قول أبي عمرو بن الزاهر في الخمر والغزل من زجل له مقتفيا أثر الشعراء والوشاحين في توظيف قصص الشعراء العذريين، فيقول[12]:

أش عليك أت يا بْن يقلق

دعني نشرب دعني نعشق

حتى نمشي سكران احمق

في ذراعي مقبض خماس

وفي صدري قيس المجنون

جاء هذا الزجل رقيقا، ولم يكلف الزجّال نفسه عناء البحث عن الزخارف البديعية، وإنما استخدم ألفاظا بسيطة، فكانت معانيه سهلة، وبناه على إيقاع ناغم، وقد مزج فيه غرض الخمر بالغزل، إلا أن هذا الغزل الذي لا ينفصل عن غرض الخمر، هو غزل حسي.

نخلص مما تقدم إلى أن الزجالين لم يضيفوا شيئا جديدا في غرض الخمر على ما جاء به الشعراء والوشّاحون. فقد جاء وصفهم للخمرة بالصوّر التقليدية نفسها التي تردُ في القصائد والموشحات. إلا أنهم استطاعوا أن يهذبوا هذه المعاني على طريقتهم بفضل لغتهم السهلة. وقد نلاحظ من خلال الأزجال

التي طرقت باب الخمر طغيان التقليد عليها وكأن الزجالة كانوا ينسجون على منوال غيرهم. فكانت فلسفتهم في الشراب واحدة، ونظرتهم تجاه الفقيه واحدة أيضا.

3 - وصف الطبيعة:

فتنت الطبيعة الأندلسية الخلابة شعراء الأندلس، فشغفوا بها وتغنوا بجمالها كما وصفوا دقائقها واستحدثوا أسماء الأزهار والنبات والأشجار، وتغنى الشعراء مطوّلاً بأزهار الرمان التي سموها الجلنار. ولعل أشهر وصف للطبيعة ومفاتنها ما قاله مدغليس من زجل له هذا أوله(13):

ثلاثَ أشيا فالبساتين	لس تجَدْ في كل موضع
النسيمْ والخضرَ والطير	شِمْ واتنزهْ واسمع
قم ترى النسيمْ يُولولْ	والطّيور عَلِه تغرّد
والثمارْ تنْثرْ جواهر	في بساط من الزُّمرُّد
وبوسطِ المرج الأخضر	سقي كالسيفِ المجرد
شبهتْ بالسيفِ لما	شُفت الغدير مدرّع

فإذا أمعنا النظر في هذا الزجل نجد صاحبه قد اعتمد في نظمه على الصنعة والتنميق ولجأ إلى وصف مختلف المناظر الطبيعية، فكان وصفه مفصلا ودقيقا، كما جاءت صوره موحية ومثيرة للمتعة، حتى كأننا أمام لوحة رسام ماهر. لقد جاء هذا الزجل خالصا للوصف، واستطاع مدغليس، بأسلوب سهل وألفاظ بسيطة، أن يوفق في تشخيص عناصر الطبيعة من جامد وناطق، فصوّر النسيم والطير والنبات والغصون على نحو إنساني يموج بالحركة والأصوات. غير أن تشخيص عناصر الطبيعة من المواضيع التي توسع فيها الأندلسيون في الشعر والموشحات قبل ظهور الزجل.

وقد يأتي وصف الطبيعة ممتزجا بموضوع الغزل كقول عبد الغافر بن رجلون المرواني وهو من زجالي القرن السادس الهجري(14):

أوقدْ في قلبي النار	ولس يريدْ يطفيه
وسدّ باب الدار	أيْ خَذل فيه وأي تيه
يا أحسن الغزلان	يا كوكبْ درّي
لك تسجد الأغصان	ويمدح القمري
ويخجل النعمان	وأنت لا تدري

والعقل فِك قد حار والوصف والتشبيه

في هذا الزجل الرقيق الذي عمد فيه الزجال إلى تشخيص عناصر الطبيعة، يمتزج الوصف المادي بالوصف الوجداني، ففيه تسجد الأغصان ويمدح القمري ويخجل النعمان من جمال المعشوقة، وكأن هذه العناصر أشخاص تملؤها الحركة والنشاط.

وقد يجتمع في الزجل عدة مواضيع، فمن ذلك زجل للحسن بن أبي نصر الدباغ، وقد مزج فيه بين الوصف والخمر والغزل، يقول في أوله(15):

لا مليحْ إلا مهاود لا شرابْ إلا مروق
اتكي واربَح زمانك بالخلاعا والمُعيشق
لا شراب إلا في بستان والربيعْ قد فاح نوار
يبكي الغمام ويضحك أقحوان مع بهار
والمياه مثل الثعابين فِذاك السّوّاق دار
والنسيمْ عذريٌّ الأنفاس قد نحل جسمو وقد رق
وعشية مليحًا فتن عنها المسك ينَشق

في هذا الزجل الفياض بالحركة والنشاط، لم يكلف الزجال نفسه في اللجوء إلى الأساليب البلاغية في وصف مجالي الطبيعة، بل جاء وصفه بألفاظ سهلة خالية من التعقيد.

يتبين مما تقدم أن الزجالة قد ساهموا في نهضة شعر الطبيعة، وقد استطاعوا أن يصوروا مجالي الطبيعة الحية والجامدة كما صوروا مظاهر الحياة اللاهية من منتزهات ومجالس أنس، ولم يشغلوا أنفسهم بالمحسنات البديعية إلا ما كان ضروريا، وقد جاء أسلوبهم في معظمه سهلا وألفاظه جارية. كما أبدعوا في تشخيص مناظر الطبيعة في أزجالهم، فلا يأتي الحبيب على لسانهم إلا وتذكر معه مناظر الطبيعة الخلابة، فكانوا يستعيرون من أزياء الطبيعة الوضاحة أوصافا للحبيب؛ وقد يشبه الزجال عناصر الطبيعة بأوصاف هي من صفات الحبيب.

4 - المدح:

أخذتْ الأزجال نصيبا وافرا من الأمداح، ولعل ذلك ما يفسر الوضعية المزرية التي آلت إليها الأندلس بسبب الحروب مع النصارى من جهة، وما بين الأندلسيين أنفسهم من جهة أخرى. وربما كان الزجالة من أفقر الشعراء، فكانت أزجال ابن قزمان ومدغليس معظمها في المدح.

وموضوع المدح لا يأتي في الأزجال وحده بل غالبا ما يأتي ممتزجا بموضوع آخر كالغزل والوصف والخمر. وقد يقع أحيانا، ممتزجا بأغراض شتى، وهو في ذلك يقتفي طريق القصيدة والموشح في هذا الغرض. ومن الأزجال النادرة التي بُنيتْ على المدح وحده، زجل لابن قزمان في مدح أحد الوزراء يقول في مستهله[16]:

عبدك المنقطع إليك مُذ كان

أكمل الله عُلاك، ابَن قزمان

أطال الله بَقا الوزير الأجل

الفقيه عاد الكاتب الأكمل

إذ يقول: "أعملوا كذا" يُعمَل

مغن مكرومْ وجيه رفيع الشان

في هذا الزجل يتذلل ابن قزمان لممدوحه ويعتبر نفسه عبدا له، وهو الأسلوب نفسه الذي كان يستخدمه في أزجال الغزل عند مخاطبته محبوبه، وهو أسلوب وصولي لا صدق فيه.

ومن أزجال المدح التي تصدرتْ بمقدمة غزلية، وهو الأغلب في الأزجال، زجل لمدغليس يقول منه:

الهوى حملني ما لا يُحتمل	ترد الحق لس لمن يهوى عقل
لس نقعْ في مثلها ما دُمتُ حَيْ	إن حماني من ذا تأخير الأجل
خُذ نقلْ لك أش جرى لي يا فُلان	وترى أنّي صبورْ نعْمه جَزَل
اشتغلْ قلبي بذا العشق زمان	فسقط لي نُقطة العَين واشتعل

إلى أن يقول[17]:

لا مليح إلا الذي نعشق أنا	ولا قائد إلا ذا المولى الأجل
أب عبد الله الذي أسس لو جاه	بن صناديد تبنا واحتفل

في أزجال المدح المصدرة بمقدمة غزلية كان لا بد على الزجال أن يتخلص من الغزل بطريقة سهلة ثم يخرج منه إلى المدح، ويختم بالغزل أحيانا. وعن ذلك يقول ابن قزمان في مقدمة ديوانه متحدثا عن ابن نمارة: "ويتخلص من التغزل إلى المديح بغرض سهل وكلام مليح"[18]. وكان الإمام ابن قزمان بعد تخلصه من الغزل يهذب كلامه قبل الشروع في المدح، ومن ذلك ما جاء في زجل له، وقد بدأه بمقدمة غزلية مُطوّلة[19]:

ثم إني هذبت ذا الأخبار
وتركتُ الصّبى والاستهتار
وابتديت من جديد لمدح الكبار
ونَظَمْتُ الجواهر استرسال

وفي أزجال المدح يكشف ابن قزمان عن حرمانه وشدة فقره، بل ويسترخص كرامته من أجل طلب لقمة عيش أو ثوب أو بضعة مثاقيل، فهو يتذلل للأغنياء والأعيان، عساه أن يحصل على أكل أو ثوب، كما كان يتذلل للغلمان من أجل الوصال. ورغم فحشه ومجونه وتحدّيه القوانين والأعراف، فقد نجده في بعض أمداحه ينصر جنود الإسلام ويتحمس لانتصار المرابطين[20]. كما فعل من بعده ابن جحدر عند فتح ميروقة[21]، وهو أول من طرق باب الملاحم في الأزجال.

إن أزجال المديح اتجهت في معظمها نحو ذكر خصال الممدوح وصفاته الحميدة من كرم وجود وشجاعة، ولم تختلف في هذا المنحى عن الشعر التقليدي والموشح. وكانت معاني أزجال المديح بسيطة غير متكلفة لكنها أقل إيقاعا من أزجال الغزل والوصف. غير أن الزجالة قد خالفوا الوشاحين في بعض أزجال المديح، فبينما كان الوشاح يختم موشحته بخرجة فصيحة احتراما للممدوح، كان زجّال القرن السادس الهجري يُصدّر زجله بمقدمة غزلية ماجنة أيضا، ومما لا ريب فيه، أن الزجال سلك هذا الطريق لإرضاء الممدوح الذي كان يتذوق مثل هذا الحديث في ذلك العصر. والأدهى من ذلك، أن ابن قزمان الذي مدح عدة أشخاص من طبقات مختلفة، كان يتغزل في بعضهم، وهذا مما استحدثه ابن قزمان في فن المديح.

كان الأمير الوشكي من أبرز الرجال الذين اتصل بهم ابن قزمان ومدحهم في أزجاله. وفي هذا الزجل المديحي نجد الإمام يتغزل في ممدوحه، فيقول في مستهله[22]:

نريدْ ونِخوف النُّشْبَه نبكي
واش نقدر نموت وراك، يا وشكي
عشقتُ وصحتْ الروايه،
فقل لي، لقد في أمرك آيه،
من ذابْ نبتديك نعمل نِكايَه
نرضى برضاك، فذلْ وانكِي

وإذا أمعنا النظر في أزجال ابن قزمان، فإننا نلاحظ أنه لم يعتنِ كثيرا بالإبداع حين ينظم

زجل مدح باستثناء ما خصه للوشكي، فجل أمداحه وقعت في المبالغة السطحية، وافتقرت إلى العبارات الصادقة، بل كان يمدح نفسه قبل وبعد مدحه الأشخاص الآخرين. ولم يرثِ أحدا ممن مدحهم إلا واحدا على الأكثر، فيما وصل إلينا من أزجاله.

5 - الأغراض الدينية والصوفية:

لم يقتصر الزجل على مدح الأشخاص فحسب، بل وظفه أبو الحسن الششتري أيضا في مدح النبي محمد (صلى الله عليه وسلم) وكان أول من أدخل التصوف في الأزجال، وقد اشتهر الششتري بالزهد الذي غلب على ديوانه. وإذا كان الزهد موضوعا تقليديا شأنه شأن المواضيع الأخرى في الأشعار، فإن المتصوفة ذهبوا بالتصوف إلى حد المبالغة، حتى ليظن من يتقصى أشعارهم أنهم يتغزلون إن لم يراع طريقة التأويل في فلسفتهم.

ومن أزجال الششتري في التصوف هذا الزجل الذي يقول في مستهله[23]:

الله، الله، هاموا الرجال   في حب الحبيب
الله، الله، معي حاضر   في قلبي قريب
أدلل يا قلبي وافرح حبيبك حضر
واتنعم بذكر مولاك وقصي الأثر
واتهنى وعش مدلل بين البشر
دعوني دعوني نذكر حبيبي   بذكرو نطيب
الله، الله، معي حاضر   في قلبي قريب

فإذا كان الشعراء غالبا ما يشكون من بعد الحبيب وهجره، فإن الششتري في هذا الزجل يبدي سروره لحضور حبيبه، وهو الحبيب الذي لا يغيب. ومع ذلك نجد الشاعر في أزجال أخرى، يحترز من الوشاة والرقباء الذين يتسببون في إبعاده عن حبيبه، تماما مثلما يفعل الشعراء الغزليون. وكان محي الدين بن عربي قد بدأ هذه الطريقة في الموشح قبل أن يتبناها الزجالون من بعده.

ولم يختلف الششتري عن ابن قزمان في تحديه الفقيه في عشق الملاح وشرب الخمر إلا في القصد. إذ أن الأول كان يجنح إلى الخلاعة ويهوى المجون والثاني كان يناجي الله ويدعو إلى التوحيد. فمن هذا اللون، زجل صوفي للششتري يقول في أوله[24]:

قولوا للفقيه عني   عشق ذا المليح فني

وشرب معو بالكاس

والحضره مع الجلاس

وحولي رفاق أكياس

قد شالوا الكلف عني

قولوا للفقيه عني عشق ذا المليح فني

ولم يجرأ الششتري، لأسباب دينية على ما يبدو، على تجريد لغة أزجاله من الإعراب كلية، بل جل أزجاله جاءت قريبة من الموشحات شكلا ولغة. وقد انفرد الششتري دون الزجالة الآخرين، في تكرار المطلع في جميع أقفال الزجل لفظا ووزنا.

أما أبو بكر بن قزمان، فبالرغم من غزارة إنتاجه الزجلي، فإننا لم نعثر على زجل ديني عنده، إلا ما جاء متناثرا في أثناء الأزجال، وهو يتمثل في بعض الإشارات إلى الدين الإسلامي والمسلمين. هذه الإشارات وَرَدَتْ في الأزجال التي خصها الإمام لمدح السلاطين والقضاة، وخاصة القادة الذين شاركوا في الحروب ضد النصارى.

ومن الأنواع الدينية التي تضمنها الزجل، موضوع المكفر، وهو الغرض الذي يتضمن الاستغفار والوعظ والحكمة، تكفيرا عن الهزل والأحماض التي ينظمها الزجال في شبابه قبل توبته. والمكفر ظهر في الشعر والموشح أولاً، ومن الطبيعي أن ينتقل إلى الزجل، لأن الأزجال طرقت الأحماض والخلاعة أكثر من الأشعار الأخرى.

وفي أواخر الحكم الإسلامي في الأندلس مال الزجل إلى المدائح الدينية والتغنّي بالمناسبات كالمولد النبوي والاحتفال بـ"الناير" أو "الينّير"[25] الذي كان يحتفل به المغاربة أيضا في غرب الجزائر وشمال المغرب في أول يناير من كل سنة حسب التقويم القديم قبل اعتماد التقويم الغريغوري.

6 - الرثاء:

أما الرثاء فإنه قليل في الأزجال، ومع ذلك، فإن الزجّالة لم يكتفوا برثاء الأشخاص بل رثوا أيضا البلدان التي حزنوا لخرابها. وَرَدَ هذا الموضوع في القصائد والموشحات، وقد اشتهر به الأندلسيون، نظرا إلى أحداث الخراب والاسترداد التي شاهدوها في بلادهم.

ومن الأزجال النادرة التي بُنيتْ على الرثاء، زجل لأبي بكر بن قزمان، وهو الوحيد في ديوانه، نظمه في رثاء أبي القاسم بن حمدين قاضي قرطبة، يقول في مستهله[26]:

البكا واجبْ وصبرنا أنفع
إن من قد مات لم يمض ليرجع
إنما معذور فمعذور وزايد
كل أحدْ، بالله، يفزعْ للشدايد
لس تجي العينين إذ تبكي بفايد
إنما راحَهْ تجدْ كما تدمع

جاء أسلوب هذا الزجل حارا وهادئا يشهد على صدق ابن قزمان في قصده. غير أنه لم يتمالك نفسه حتى وقع في هزله حين بدأ بذكر مهارات القاضي بقوله: "كشفت البرغوث من جبهة الأصلع". وفي الأخير يتمنى ابن قزمان أن يدفن بجواره في قرطبة، وهو الذي يقول: "وحبيتك حي وميت نحبك". وعَدا أسلوبه العفوي الهزلي، لم نرَ جديدا من خلال هذا الزجل اليتيم، فكل ما جاء به الإمام، هو تقليدي في شعر الرثاء.

7 - الهجاء:

إن الذي وصل إلينا من غرض الهجاء قليل جدا، وقد يكون مرجع ذلك إلى موقف المؤرخين منه، إذ كان بعضهم يصون كتّابه من هذا الفن. والهجاء في الزجل يغلب عليه الارتجال والعفوية، وهو في مضمونه ساخر يؤثر فيه الزجال أسلوب التهكم. ولم يصل إلينا من الهجاء السياسي شيء يذكر في الأزجال، بل وعلى خلاف ذلك، نجدهم قد أكثروا من هجو نصارى الشمال، وكان ابن قزمان يهجوهم بسخط شديد وأسلوب لاذع كلما نظم زجلا يمدح فيه سلطانا أو قاض.

وقد يأتي الزجل خالصا للهجاء، ولعل أشهر الزجالين في هذا الميدان الحسن بن أبي نصر الدباغ إمام الهجو، وله في هجو الجرنيس النيار الزجال وموت أمه، زجل يقول فيه[27]:

عزّوا إبليسْ ونوحُ يا كفار
ماتت أمُّ الجرنيس النيّار
أي عجوزَ لقد فُجِع فيها!
كل شاطر إن كان في ذا الجيها
حلف الموتْ ألاّ يخليها
وأيَّ رَزيّا جَرَتْ على الشُطار

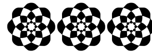
يعتبر هذا الزجل من أكثر الأزجال إقذاعا وإسفافا، وإن الأفكار التي يقوم عليها، من فحش بذيء وتشهير شنيع بميت، توحي بأن هذا الزجال غريب الشخصية، لأنه ليس من الأخلاق والكرم أن يهجو شاعر إنسانا ميتا ويذمه، مثلما فعل هذا الزجال، وهذا قلما نجده في الأشعار الأخرى.

ولا يقع موضوع الهجاء وحده في الأزجال دائما، بل أكثره جاء ممتزجا بمواضيع أخرى. فالإمام ابن قزمان كان يهجو الرقيب الذي يمنعه من مخالطة الصبيان ويتمنى له كل المصائب، إذ يقول من زجل له[28]:

سلط الله على رقيبِ الأسر
والعمَى والفقرْ وطول العُمَر
وأماتُ قَطِيم يهودي أَدَر
لس له حيله فيد غير الشَتم

ومن بين الذين هجاهم الإمام أيضا، الفقيه الذي كان يمنعه من شرب الخمر، والسجان الذي وقع ابن قزمان أكثر من مرة في شباكه. ورغم استهتار ابن قزمان، لم نجد في ديوانه زجلا واحدا خالصا للهجو، فهجاؤه جاء متناثرا في أثناء الأزجال.

هذا بوجه عام ما كان بشأن أغراض الزجل التي طرقها الأندلسيون، فمنها ما هو تقليدي ومنها ما هو متطور ومنها ما هو مستحدث.



الهوامش الفصل الخامس:

1) ابن قزمان: الديوان، زجل (4)، ص 26.

2) صفي الدين الحلي: العاطل الحالي، ص 205.

3) المصدر نفسه، ص 23.

4) المصدر نفسه، ص 25.

5) أ. كراتشكوفسكي: الشعر العربي في الأندلس، ص 70. انظر أيضا،

Réto Roberto Bezzola : Les origines..., 2e P., T.1, p. 181.

6) ابن قزمان: الديوان، انظر زجل (25)، ص 186.

7) ابن سعيد: المغرب في حلى المغرب، 1/ 286.

8) ابن قزمان: الديوان، زجل (136)، ص 860.

9) المصدر نفسه، زجل (108)، ص 720.

10) عاش ما بين القرنين الخامس والسادس الهجريين على الأرجح، وهو من أطباء المشرق.

11) ابن أبي أصيبعة: عيون الأنباء في طبقات الأطباء، بيروت 1981، 2/ 320.

12) ابن سعيد: المغرب في حلى المغرب، 1/ 284.

13)المصدر نفسه، 2/ 220 وما بعدها.

14) المصدر نفسه، 1/ 226.

15) المصدر نفسه، ص 438 وما بعدها.

16) ابن قزمان: الديوان، زجل (95)، ص 642.

17) صفي الدين الحلي: العاطل الحالي، ص 19.

18) ابن قزمان: الديوان، ص 2.

19) المصدر نفسه، زجل (87)، ص 570.

20) المصدر نفسه، زجل (38)، ص 258.

21) ابن سعيد: المقتطف، ص 486. انظر، المقري: نفح الطيب، 4/ 61.

22) ابن قزمان: الديوان، زجل (1)، ص 8.

23) الششتري: الديوان، ص 88.

24) المصدر نفسه، ص 276.

25) "الناير" (Ianuarius) هو رأس السنة حسب تقويم "يوليوس" الرومي (Julien)، أي أول يناير، وعند دخول الاستعمار الفرنسي بلادنا، صادف يوم 12 جانفيه بتقويم "غريغوار" (Grégoire) ولم يتغير بعد إلغاء التقويم القديم.

26) ابن قزمان: الديوان، زجل (83)، ص 528.

27) ابن سعيد: المغرب في حلى المغرب، 1/ 440 وما بعدها.

28) ابن قزمان: الديوان، زجل (9)، ص 60.

الباب الثالث

الشعر الأوكسيتاني

الفصل الأول

ظهور الشعر الأوكسيتاني في جنوب فرنسا

1 - نشأة الشعر الأوكسيتاني:

يُعد ظهور الشعر الغنائي الأوكسيتاني في مطلع القرن الثاني عشر الميلادي (السادس الهجري) من نتائج التغيير الذي طرأ على منطقة بروفنس (Provence) في جنوب فرنسا. ويتجلى هذا التغيير أيضا في اللغة التي كتِب بها هذا الشعر وهي اللغة الأوكسيتانية التي استخدمها أهل الجنوب ثورة على اللغة اللاتينية من جهة، وتعبيرا عن أدب وطني مستقل من جهة أخرى.

وكان اتصال البروفنسيين بحضارات الشعوب المجاورة من أندلسيين وصقليين، عاملا مباشرا في تحرر أهل الجنوب من قيود الفرنجة الشماليين وتكوين كيان سياسي واقتصادي وثقافي خاص لهم. فكان أول عناصر هذا الكيان شعرهم الغنائي.

الشعر الأوكسيتاني إذن، هو الشعر الذي نظم بلغة أوك (oc) وهي لغة جنوب فرنسا دون شمالها، وتسمى كذلك الأوكسيتانية (Occitan)، كما يسمى أهلها البروفنسيون نسبة إلى منطقة البروفنس، لكن منطقة وجود هذه اللغة أوسع بكثير من منطقة البروفنس، فهي تكاد تنتشر في الجنوب كله. وكان أول من نظم الشعر المقطعي بلغة أوك، شعراء التروبادور (Troubadours) الذين عاش معظمهم في جنوب فرنسا.

بالإضافة إلى تروبادور بلاد أوك الذين نظموا الشعر بلغتهم الأوكسيتانية، نجد شعراء تروبادوريين آخرين ولدوا خارج بلاد أوك أو من جنسيات أخرى نظموا الشعر بهذه اللغة، منهم هنري الثاني ملك إنكلترا، وألفونسو الثاني ملك أراغون، والتروبادور رايمون فيدال الكّالاني، والتروبادور صورديللو الإيطالي؛ وكل هذه الأشعار أطلقنا عليها اسم الشعر الأوكسيتاني نسبة إلى اللغة التي نُظمت بها لا إلى بلاد أوك، أما الأشعار التي نظمها التروبادور الأسبان والطليان بلغاتهم فلا تدخل ضمن الشعر الأوكسيتاني.

أول من نظم الشعر بلغة أوك الشاعر التروبادور غيوم التاسع دوق أكيتانيا وكونت بواتيه السابع (Guillaume IX)، وترجع أولى قصائده إلى سنة (496هـ - 1102م)، وهو تاريخ عودته من المشرق بعد مشاركته في الحملة الصليبية الأولى[1]. ثم جاءت بعده طائفة من الشعراء أكثرهم

من الجوالين أطلق عليهم اسم "التروبادور". وكان أخرهم الشاعر غيرو ريكيه الناربوني (Guiraut Riquier) (ت 692هـ - 1292م)، وبوفاته انتهت حركة التروبادور، ويُعد هذا الشاعر آخر تروبادور لأنه آخر من اتصل بالقصور[2].

لكن الشعر الأوكسيتاني لم ينتهِ بعد الشاعر غيرو ريكيه، بل ما زال متواصلا إلى يومنا هذا، ولو أنه ليس على الوتيرة نفسها التي كان يسير عليها في عهد التروبادور في القرنين الثاني عشر والثالث عشر الميلاديين. فظل يسير محتشما إلى غاية بداية القرن السادس عشر الميلادي حيث برز شعراء مجددون وصف عصرهم بعصر النهضة الأوكسيتانية[3].

ولم يكتب بعد التروبادور بلغة أوك سوى أهل اللانكدوك (Languedoc)، بل تقلصت منطقة هذه اللغة، فبعدما كانت تشمل الجنوب كله، أصبحت تقتصر على منطقة ضيقة في الجنوب الغربي من فرنسا. كما تأثرت باللغة الفرنسية في الكثير من خصائصها. وبما أن نشأة الشعر الأوكسيتاني لا تنفصل عن حركة التروبادور، فمن الأجدر أن نُعرف بهؤلاء الشعراء الذين يرجع إليهم الفضل في ظهور الشعر الكورتوازي.

التروبادور هو الشاعر الجوّال الذي ينظم أجمل الأشعار الغنائية، اشتقت هذه الكلمة من الفعل "تروبار" (trobar) بمعنى "وَجَدَ"، أي صنع العبارات الجميلة. وأطلق اسم تروبادور على كل من يقرض الشعر، أما الجونغلير (Juglars) فهم الذين اتخذوا من الشعر حرفة لهم[4]، فإذا كان هذا الشعر من إبداع التروبادور، فإن الجونغلير هم الذين يتغنون به في المناسبات. ولم يحفظ الجونغلير أغاني التروبادور فحسب بل كانوا يرددون أيضا الأشعار التي يأتون بها من الأندلس.

استخدم التروبادور الجونغلير لترويج أغانيهم في أوساط طبقات الشعب البروفنسي. وليس هناك من شك في أن حركة الجوّالين قد استمدت طبيعتها من عادات العرب الذين يتصفون بالترحال والتردد على الأسواق الشعبية التي يعود تاريخها إلى ما قبل العصور الإسلامية، وفيها كانوا ينشدون الأشعار. فكل ذلك يبين أن الجونغلير قد تأثروا في حركتهم بزجّالي الأندلس ومداحي أسواقها.

2 - أصل الشعر الأوكسيتاني:

أ) الفرضية اللاتينية:

يعتقد فريق من الباحثين الأوربيين أن الشعر الأوكسيتاني ظهر فجأة في القرن الثاني عشر الميلادي[5] (السادس الهجري)، لذلك لم يتمكنوا من تحديد المصادر المباشرة التي يكون هذا الشعر

الأوربي قد تأثر بها في نشأته.

المشتغلون بالدراسات الرومانية وعلى رأسهم بدزولا يرجعون أصل الشعر الغنائي الأوكسيتاني إلى مصادر لاتينية، مستندين في ذلك على مؤلفات أوفيديوس (43 قم - 18م) في الحب، ومقطّعات الشاعر فورتينا (Fortunat) (530م - 600م)[6]. لقد هاجر فورتينا إلى غالة واتصل بقصور ملوكها الميروفنجيين (Mérovingiens) ولم يلبث أن تركها، لأن حكامها كانوا لا يعرفون الكتابة ولا القراءة، ثم اتجه هذا الشاعر إلى بواتيه لكنه لم يجد هناك من يقربه إليه أو يحمي الآداب اللاتينية[7]. لأن أهل بواتيه لا يتقنون لغة الكنيسة، فعاد إلى روما خائب الأمل.

إن الشعر الأوكسيتاني في القرن الثاني عشر الميلادي ليست له أية صلة ظاهرة بالشعر الذي نظمه فورتينا، خلافا لِما افترضه الأستاذ بدزولا[8]. لأن المقطّعات الشعرية التي تركها هذا الشاعر لا تعدو أن تكون نثرا إكليروسيا ظل مدفونا في الأديرة، ولم يشهد تاريخ الأدب الأوربي أشكالاً شعرية، كتلك التي ابتكرها الشعراء التروبادور، قد وجدت في مقطّعات فورتينا أو غيره قبل ظهور حركة الشعراء الجوّالين.

لقد بالغ بدزولا كثيرا عندما راح يبحث عن أصول أوفيدية للحب المؤانس الذي جاء به الشعراء التروبادور في قصائدهم الغنائية لأول مرة في الشعر الأوربي. وفي الواقع، أن كتاب "فن الحب" لأوفيديوس[9]، لا يشهد على أية علاقة بالكورتوازية، ولا يتضمن من العفة سوى نصائح الإغواء التي يقدمها أوفيديوس للجنسين، وغالبا ما يسودها الإثارة الجنسية البذيئة ويغيب فيها أدنى احتشام[10]. في حين أن تمجيد المرأة الذي جاء به التروبادور في شعرهم لم يعرفه الأوفيديون من قبلهم، وقد اعتبرته الكنيسة التي احتضنت الشاعر فورتينا، ضربا من الكفر.

إن الذين دافعوا عن الطرح اللاتيني يدعمون أفكارهم بمقطوعة يتيمة وجدت في دير القديس مارسيال (Saint Martial) بمدينة ليموج، والتي تعود إلى حدود القرن الحادي عشر الميلادي (الخامس الهجري) وقد نُظمت باللغة اللاتينية[11]:

In laudes innocentium
Qui passi sunt martirium
Psallat chorus infantium
Alleluia !
Sic decus regi martirum
Et gloria !

هذه المقطوعة نُظمت على قافية (أ أ أ، ب أ ب) وهي تشبه إلى حد ما، الأشكال الزجلية التي نظمها غيوم التاسع في خمس من أغانيه المتبقية. بيد أن لا توجد أية وثيقة تشهد على أن هذه المقطوعة الوحيدة ترجع إلى أواخر القرن الحادي عشر الميلادي كما يذهب الدارسون الرومانيون. فمن المحتمل جدا أن تكون قد نُظمت بعد هذه المرحلة.

وجود هذه المقطوعة في الكنيسة يعني أنها لم ترَ النور منذ أن نسخت، فكيف يمكننا الاعتراف بأن غيوم التاسع قد تأثر بها في شعره وهو الذي لا يعرف من اللاتينية سوى العداء والكراهية[12]، وقد حرمته الكنيسة من الجنة ولم يذهب إليها للاعتراف بالذنب. ولا يمكن أيضا أن تكون هذه المقطوعة الصغيرة قد أدت إلى إجلال المرأة، واختراع أساليب التروبار والأغراض الشعرية التي لم يألفها الشعر الأوربي من قبل.

إن الأثر اللاتيني المفترض في الشعر الأوكسيتاني يكاد لا يظهر لا في الشكل ولا في المضمون، فالعلاقة الوحيدة بين الشعرين هو أن الشعر الأوكسيتاني ينتمي إلى الشعر الأوربي عامة الذي ينتمي إليه أيضا الشعر اللاتيني. لكن الأشكال التي جاء بها الشعراء التروبادور والمضامين الشعرية غريبة عن الشعر الأوربي وعن تراث الأوربيين ومقوماتهم.

ب) فرضيات أخرى:

يعتقد غاستون باري (Gaston Paris) وتلميذه ألفريد جانروا (Alfred Jeanroy) أن الشعر البروفنسي ولد في أرض أوك ومات فيها كذلك. ومن هنا بدأت الفرضية البروفنسية التي طالما دافع عنها غاستون باري والذين جاءوا من بعده أمثال ألفريد جانروا وجوزيف أنغلاد (Joseph Anglade). أما فيما يتعلق بالأثر اللاتيني فإن ألفريد جانروا يرى أن هذا الأثر "لا يقبل الجدل في الأوزان الرومانية، فقد يمكن إدراكها في نتاج التروبادور خاصة عند القدماء منهم، ولا سيّما الذين اتصلوا بالمدارس أو استطاعوا أن يتذكروا بيتا لأوفيديوس أو حكمة لسيناك (Sénèque)"، ويضيف جانروا قائلا: "ولكن هذه الآثار الثقافية نادرة وسطحية أيضا، وليس هناك أية لاتينية لا في إطار نظمهم ولا في روحه. والتغني بالمرأة وتصوير الحب لا يمت بصلة إلى المراثي اللاتينية"[13].

لا يخفي جانروا في هذا الحديث معارضته للأثر الروماني، لكنه لا يستبعد احتمال التأثير الروماني في أوزان التروبادور، خاصة عند قدماء الشعراء الذين يكونون قد اتصلوا بالمدارس. غير أن كل الدلائل تبيّن أن التروبادور الذين فجّروا الشعر الغنائي لم يتصلوا قط بالمدارس اللاتينية، بل

اخترعوا هذا الشعر لمعارضة هذه المدارس الإكليروسية. ولم يحدث في ذلك الوقت، أن أحدا من غير رجال الدين قد اتصل بها. ثم إن شعر أوفيديوس المجرد من القوافي والذي لم يقم على وزن معين بعيد جدا من أن يقارن بهذا الشعر المحكم الذي جاء به، لأول مرة في أوربا، قدماء التروبادور. ومع ذلك يعترف جانروا بأن الشعر الذي سبق التروبادور يتمثل في المراثي الإكليروسية ليس غير، وأن الحب الذي جاء به أوفيديوس يختلف كل الاختلاف عن حب التروبادور.

أما جوزيف أنغلاد فهو يحاول في دروسه التي ألقاها على تلامذته، أن يثبت أصالة الشعر التروبادوري بغرض مساندة آراء ألفريد جانروا، غير أنه لم يسلم من الوقوع في بعض الهفوات، فقد صعب عليه التوفيق بين الحقيقة والعاطفة. فهو يرى أن الحضارة الرومانية قد دخلت غالة عبر الجنوب الذي شيدت فيه مدارس للتعليم العالي منذ القرن الرابع الميلادي[14]، وهو بذلك يريد إظهار علاقة الشعر البروفنسي بالثقافات الإغريقية الرومانية القديمة. لكن المصادر لم تذكر أن مدارس ما قد شيدت في جنوب فرنسا قبل عصر الإمبراطور شارلمان.

ويذهب جوزيف أنغلاد أيضا، إلى أن أغاني الفخر والرعويات قد وجدت عند أهل البواتو قبل ظهور شعر التروبادور، وأن غيوم التاسع قد نقلها إلى لغة أوك. وبذلك يكون مصدر شعر التروبادور، في تقديره، في أغاني الشمال[15]. لكنه - أي أنغلاد - لم يأتِ ولو بنموذج واحد من هذا الشعر الذي يعتقد أنه سبق شعر التروبادور في التطرق إلى الأغراض الشعبية التي وردت في لغة أوك. أما روبرت بريفو، فهو يرى أنه من المحتمل أن يكون الشعر الشعبي قد وجد في تلك المنطقة قبل التروبادور، لكننا لا نعرف منه ولو مقطوعة واحدة قبل عصرهم[16].

يُصِرُّ جوزيف أنغلاد على أن شعر التروبادور قد تطور عن الشعر الشعبي إلا أنه يعترف بأن هذا الشعر يختلف عنه جذريا من حيث الشكل[17]. وبذلك يكون قد هدم كل ما بناه سابقا، فهو يقول إن الشعر الأوكسيتاني منذ ظهوره، يختلف تماما في شكله ومحتواه عن الشعر الأوربي الذي سبقه، وأن النماذج الشكلية التي جاء بها لا يعرفها الشعر الكلاسيكي عند الإغريق واللاتين[18].

إن المتتبع لأقوال أنغلاد، يلاحظ تناقضه الكثير في كلامه، وهذا التناقض يرجع إلى أسباب عاطفية، فهو يدعم آراء جانروا وباري، ويريد بأية وسيلة، إثبات الأصالة البروفنسية للشعر الغنائي التروبادوري، وحجته في ذلك، أن موت هذا الشعر يعني أنه لم يكن له جذور سابقة، ولم يتأثر بأي شعر من الأشعار الأخرى. ويبدو أن أنغلاد لم يفرق بين التروبادور والشعر الأوكسيتاني، فالذين ماتوا هم التروبادور وليس الشعر الأوكسيتاني، لأن هذا الشعر ما زال متواصلا إلى يومنا هذا.

وعلى غرار الرومانيين، فإن البروفنساليين غالبا ما يركزون على التأثير المحتمل لروبرت دابريسال (Robert d'Abrissel) (ت 511هـ - 1117م) مؤسس رهبانية فونتفرول (Fontevrault). فهم يذهبون إلى أن السبب في إجلال المرأة عند التروبادور، يعود إلى فكرة هذا الراهب الذي أخضع زملاءه لقيادة الراهبات. لكن فكرة هذا الراهب لا تمتّ بصلة إلى الحب الكورتوازي البروفنسي. فإن هذه الخطوة التي أقدم عليها هذا المتديّن ليس لها أي اتجاه كورتوازي، وإن ما قام به يرجع إلى سلوك نفسي خال من أي تفكير. وأما الحب البروفنسي، فإنه لم يتجه إلى هذا الصنف من النساء.

ويرى روني نيللي (René Nelli) أن روبرت دابريسال حين أخضع رهبانه لسلطة نسوية إنما كان يريد من وراء ذلك إذلالهم من أجل حب الله وليس تمجيدا للمرأة[19]. ومهما يكن فإن حب الله أيضا لا يمر عبر حب هذا الصنف من النساء، ونحن نشك في أن يكون ما قام به هذا الراهب لما أخضع رجال الدين لسلطة نسوية، قد غيّر مشاعر البروفنسيين أو استحدث الأشكال الشعرية.

إن الفرضية البروفنسية التي طرحها غاستون باري ودافع عنها ألفريد جانروا لم تلقَ صدى عند الباحثين، لأن جانروا لم يكن مطلعا على الثقافات التي جاورت منطقة البروفنس، واقتصر في بحثه عن أصل الشعر الأوكسيتاني، على المصادر الرومانية، إذ أغفل المصادر العربية[20]. وبذلك لا يمكن أن نتقبل هذه الفرضية ما دام جانروا لم يطلع على ما جادت به قريحة الأندلسيين.

أما دعاة الطرح الأندلسي وعلى رأسهم ريبيرا، فهم ينفون علاقة الشعر العربي بالشعر الأندلسي، ويرون أن الشعر الأندلسي ولد في إسبانيا، ولم يتأثر بالشعر العربي في المشرق إلا في عدد قليل من عناصره. لقد أهمل خوليان ريبيرا كل الشعر الغنائي المشرقي ولم يعتبر إلا الشعر الأندلسي الذي يظن أنه نُظم بلغة مختلطة، نصفها عربي والنصف الآخر رومانسي، وهي حسب رأيه لغة الطبقة الشعبية التي لا تعرف من لغة العرب إلا القليل[21]. فإذا تفحصنا هذا الرأي، نرى أن ريبيرا قد تجاهل الأدب العربي، وقد تبيّن أنه في الوقت الذي أطلق فيه أحكامه المسبقة لم يكن بين يديه سوى ديوان ابن قزمان المكتوب بلغة غير معربة والذي درسه على حده.

لكن ألم يكن خوليان ريبيرا يعلم بأن هناك موشحات نُظمت باللغة العربية الفصحى قد ظهرت في الأندلس منذ القرن الثالث الهجري (التاسع الميلادي). وهذه الموشحات لم تكتب بهذه اللغة التي أشار إليها ريبيرا، وأن الزجل قد تأثر بها في أشكاله كما تأثر بها وبالشعر القريض في أغراضهما. إن ريبيرا لما استبعد اللغة العربية في حديثه عن علاقة الشعر الأندلسي بالشعر البروفنسي، كان يريد من وراء ذلك إظهار التأثير الإسباني.

ولعل أكثر الفرضيات غرابة هي فكرة تأثير هرطقة الكاترية[22] في مبادئ الحب الكورتوازي. يرى دوني دي روجمون (Denis de Rougemont) في كتابه "الحب والغرب" أن مفاهيم الحب التي طرقها الشعر البروفنسي لا تعكس أبدا العادات الاجتماعية في جنوب فرنسا. وأن هذا الشعر يتناقض تماما مع الظروف التي نشأ فيها[23]. ومعنى هذا أن دي روجمون على غرار المقارنين الآخرين، مقتنع بأن مفهوم الحب الذي ظهر عند التروبادور، جاء من جهة أخرى.

يذهب دي روجمون إلى أن بدعة الكاترية قد انتشرت في جنوب فرنسا في الوقت الذي ظهر فيه شعر السيدة الغنائي، وفي المقاطعات نفسها. فالمذهب الكاتري كان يمثل في ذلك العهد، بادرة خطيرة بقدر خطورة الحب الكورتوازي تجاه الكنيسة. وابتداء من هذا الاقتراح، يعتقد دي روجمون أن للحركتين نوعا من القرابة[24]. لكنه لا يستبعد الأصول المشرقية للشعر الأوكسيتاني[25].

لكن الأسباب التي أدت بالكنيسة إلى إبادة الكاتريين في الحرب الألبيجية التي أعلنها البابا إينوشنت الثالث (Innocent III) عام (606هـ - 1209م)[26]، ليس مصدرها الهرطقة أو فلسفة الحب، كما أشيع، لأن ثورة الحب ليست أخطر من ثورة العقل على الكنيسة. فالكاتريون ينتمون قبل كل شيء إلى البولصيين، وهم تلامذة القديس بولص الدمشقي بطريق أنطاكيا في القرن الثالث الميلادي الذي دفع بالعقلانية المسيحية إلى أبعد الحدود[27].

وكان القديس أوغستين (Saint Augustin) في القرن الخامس الميلادي، قد ألح على عقلنة الدين المسيحي. وقد حاربته الكنيسة في روما واعتبرته من المتمردين على تعاليمها التقليدية قبل أن يصبح عميلا لها. وبفضل فلسفته انتشر أتباعه في أرجاء أوربا وخاصة في جنوب فرنسا[28]. أما القديس برنار (ت 548هـ - 1153م)، فكان يرى أن عقلنة علم اللاهوت أمر لا يمكن قبوله[29].

وعلى ضوء ما مر بنا، نرى أن محاربة الكنيسة الكاتريين إنما كانت بسبب العقل وليس بسبب الحب كما اعتقد الأستاذ دي روجمون، كذلك وقف البولصيون والأوغستينيون في وجه الكنيسة متهمين إياها بالخرافات فحاربتهم متهمة إياهم بالهرطقة والبدع. وفضلا عن هذا الاستنتاج، فإن للفرضية الكاترية تناقضات واضحة، فغيوم التاسع مؤسس شعر التروبادور توفي سنة (521هـ - 1127م)، وظهور أول كنيسة كاترية في بلاد أوك كان في سنة (555هـ - 1160م)، فكيف يتأثر غيوم التاسع بهذه الهرطقة وقد مات قبل أن تظهر في جنوب فرنسا. فنحن لا ننفي ما للكاترية من مبادئ لا تتجرد من الحب، لكنها على ما يبدو، كانت تدعو إلى تحرير الإنسان. ربما أراد دي روجمون القول بأن أصول الحب الكورتوازي مشرقية أو عربية، أما التطور فكان كاتريا.

ج) الفرضية العربية:

أول التلميحات إلى مصادر عربية ظهرت في القرن السادس عشر الميلادي عند الإيطالي جاماريا باربييري (Giammaria Barbieri) الذي أشار إلى الأثر الفعلي للأدب الأندلسي في جاره الأوكسيتاني. هذه الفرضية دافع عنها في نهاية القرن الثامن عشر الميلادي، الأب خوان أندريس اليسوعي الإسباني المنفي[30].

أنصار هذا الطرح من المحدثين كثيرون، من بينهم مستشرقون وعرب. فالموسيقى التروبادورية يقول روبرت بريفو، بالإضافة إلى الآلات التي ترافقها، هي في الواقع من أصل قرطبي وغرناطي[31]. ويخلص إلى القول إن "أوربا مدينة إلى عالم الإسلام في كل شيء، أما روما فلم تنقل إليها من الآداب سوى بعض مختارات أوفيديوس (Ovide) وكاسيودور (Cassiodore) وبويسيس (Boèce)"[32]. أما رامون مينندث بيدال (R.-M. Pidal) فيرى أن الأشكال العروضية المختلفة لشعر التروبادور إنما استعيرت في الحقيقة، من الأندلس[33]. ولم نجد أي شعر أوربي يشبه في أغراضه وأشكاله الشعر البروفنسي الذي نظمه لأول مرة التروبادور بلغة أوك[34].

أما جانروا، فهو يحاول مع بعض التحفظ، الاقتراب من هذه الملاحظات فيقول في هذا الصدد: "بسبب قلة البحوث، لم نجد في العصور القديمة اللاتينية أي أثر للقافية، ونلاحظ من جهة أخرى، أن القرآن جاء مسجوعا. فاستيراد القافية إذن، كان من العرب، وكانت قد نقلت إلى الغرب عن طريق إسبانيا"[35]. إن جانروا مثلما اعترف بنفسه لم تكن له دراية كافية بالأدب العربي، فهو لم يكن يعلم أن القافية العربية قد سبقت نزول القرآن الكريم بما لا يقل عن قرنين من الزمن.

وعن قوانين الفروسية، يقول كولتون (G. Coulton) "إن الأوربيين كانوا يتشبهون بالعرب، ولم تكن الفروسية أصيلة عندهم. لأن حضارة العرب في الأندلس كانت أرقى من حضارة الشعراء المتجولين في جنوب فرنسا... ويبدو أن هؤلاء المغاربة قد أعطوا المجتمع الإسباني أو البروفنسي أكثر مما أخذوا منهما"[36]. ومع ذلك نجد بعض الأوربيين يذهبون إلى أن تقاليد الفروسية في العصور الوسطى مصدرها ديني. ويحتجون في ذلك بخطبة البابا أوربان الثاني (Urbain II) الشهيرة التي ألقاها عام (489هـ - 1095م) وأثار بها فرسان أوربا للاشتراك في الحرب الصليبية الأولى. وأية فروسية هذه التي يتحمس أصحابها لذبح المسلمين وتدمير المدن التي يمرون بها. لقد ذكر أسامة بن منقذ الذي عاش في عهد الصليبيين، أنه ليس للإفرنج أية فضيلة إنسانية، وأن أعمالهم الحربية خالية من القيم الفروسية، بل إنهم أشبه ما يوصفون بالقراصنة وقطاع الطرق[37]. بينما الفروسية العربية تبعد كل البعد عن هذه المفاهيم، وقد تبناها التروبادور.

أما الباحثون العرب الذين يؤكدون على التأثير العربي الأندلسي في الشعر البروفنسي الأوكسيتاني فهم كثيرون، إلا أنهم اكتفوا في غالب الأحيان، بما قدمه المستشرقون[38].

إن الشعر الأوكسيتاني يرجع في نشأته إلى عوامل خارجية منها الأشعار الأندلسية المختلفة باختلاف أشكالها وفنونها وأغراضها. وكان الجونغلير والخدام والحجاج والأسرى والعبيد باختلاف أجناسهم الجسر الذي مر بواسطته أدب الأندلسيين من الجنوب إلى الشمال. وكان التروبادور من السباقين إلى احتضانه.

3 - مخترع الشعر الأوكسيتاني:

رغم أن بداية الشعر الأوكسيتاني لا يزال يكتنفها بعض الغموض، فإن جل المهتمين بالدراسات الرومانية اتفقوا على أن الكونت غيوم التاسع (1071م - 1127م) هو أول من نظم الشعر الكورتوازي في بلاد أوك. ولم يحفظ لنا التاريخ إلا بعضا من قصائده. ولا نعرف شيئا عن متقدميه بل وحتى معاصريه المباشرين. لأن سركامون (Cercamon) الذي يُعد بمنزلة الشاعر الثاني بعد غيوم، يقول بريفو، قد بدأ النظم بعد ثماني سنوات من وفاة التروبادور الأول[39].

يذهب الأستاذ جانروا إلى أن غيوم التاسع لم يكن التروبادور الأول، لأن الظروف الاجتماعية كانت مهيأة في القرن الثاني عشر الميلادي لنظم مثل هذا الشعر[40]. ولهذا السبب يعتقد الدارسون أن بداية الشعر الغنائي تعود إلى أواخر القرن الحادي عشر الميلادي (الخامس الهجري). لكن لم يرد في المصادر أن بداية الشعر البروفنسي الأوكسيتاني كانت قبل أوائل القرن الثاني عشر الميلادي (السادس الهجري)[41]. ويتأسف جانروا على ذلك ويصرح بأن ما يستنتجه لا يعدو أن يكون افتراضات[42]، فقد افترض أن قصر آبل دي فنتادور (Eble de Ventadorn) كان يضم مدرسة للشعر وقد تكونت فيها عدة أجيال من الشعراء ممن سبقوا غيوم التاسع[43]. نلاحظ أن جانروا قد بالغ كثيرا في كلامه، لأنه لو اعتبرنا أن قصائد غيوم التاسع التي يمكن أن نستنتج منها معلومات عن الشعراء الذين تقدموه قد ضاعت، فإن شعراء فنتادور وخاصة برنار، لم يذكروا ولو شاعرا واحدا ممن يُعتقد أنهم نظموا الشعر قبل غيوم التاسع. وقد صرح دانتي (Dante Alighieri) (ت 721هـ - 1321م) بأنه لا يوجد أي نظم شعري بلغة أوك قبل عصر غيوم التاسع[44].

إن جرأة غيوم التاسع على نظم أغاني الحب حيرت بعض الدارسين الذين لا يرون في ذلك إلا تناقضا صريحا مع عاداته ومقومات المجتمع البروفنسي[45] التي لا تسمح للرجل أن يتوسل إلى المرأة. وأما البعض الآخر فلا يرى أدنى عفة في غزل غيوم التاسع. لكن لا ينبغي أن ننسى أن

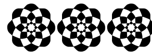
قصائد غيوم التاسع الباقية من ديوانه ليست كافية حتى تكون مرآة تعكس عواطفه المختلفة. ونحن نعتقد أن قصائده لم تصل إلينا كاملة، وربما كسدت لأنها لم تعكس الظروف الاجتماعية في ذلك العصر، وهو العصر الذي شهد بداية التحولات السياسية والثقافية.

وقد أكد المؤرخون على أن الكونت غيوم التاسع كان قد نظم قصائد أخرى غير التي وصلت إلينا[46]. وأنه بعد عودته من المشرق عام (496هـ - 1102م)، بدأ يلقي القصائد أمام الأمراء وكبار الأعيان والمجامع المسيحية، غير أن هذه القصائد لم تدوّن له[47]، لأنها وصفت فضائح الصليبيين. وقد ندم غيوم التاسع على اشتراكه في هذه الحملة[48]، بعدما تأكد من أن ذهابه إلى ما وراء البحار كان فخا نصبه له خصومه للتخلص منه.

كان غيوم التاسع أول أوربي كتب الأغاني بلهجة محلية[49]، وكان ذلك تحديا للكنيسة التي كانت تفرض اللغة اللاتينية، وهو أيضا أول أمير يخرج عن تقاليد الأرستقراطية ويكتب بلغة الشعب. هذه اللغة التي أصبحت فيما بعد لغة الأرستقراطية الجديدة، اختارها التروبادور غيوم التاسع دوق أكيتانيا وكونت بواتيه السابع لتكون ملكا له أيضا؛ إنها لغة أراضيه الأكثر اتساعا في الجنوب[50]، والتي تختلف عن لغة أراضي ملك فرنسا.

لم يبقَ من آثار غيوم التاسع إلا إحدى عشرة قصيدة اتفق الباحثون على صحة نسبتها إليه، فالقصائد الثلاث الأولى جاءت موحدة القافية شأنها في ذلك شأن الشعر العربي التقليدي. أما القصائد الأخرى المتبقية فنظمت على طراز الموشحات والأزجال الأندلسية مع بعض التغيير المقصود في ترتيب القوافي، وأما قصيدته الحادية عشرة، فهي من أشهر أغانيه وقد جاءت مطابقة للأزجال الأندلسية من حيث الشكل، وخاصة أزجال ابن قزمان.

وبعد وفاته، ترك غيوم التاسع وراءه ابنه غيوم العاشر وحفيدته أليونور الأكيتانية (Aliénor d'Aquitaine) التي أدت دوراً رئيسا في انتشار الحركة التروبادورية في كل من فرنسا وإنكلترا. ولم يذكر غيوم التاسع في شعره، فيما وصل إلينا، أحدا ممن سبقوه أو عاصروه.



هوامش الفصل الأول:

1) انظر،

R.- R. Bezzola : Les origines et la formation de la littérature courtoise en Occident, 2e P., T.2, p. 209.

2) انظر،

Ernest Hœpffner : Les Troubadours, Ed. Armand Colin, Paris 1955, p. 119.

3) André Berry : Anthologie de la poésie occitane, Ed. Stock, Paris 1979, p. xviii (Préface).

4) Frédéric Diez : La poésie des Troubadours, Genève - Marseille 1975, p. 28.

5) انظر،

Robert Briffault : Les Troubadours et le sentiment romanesque, p. 170.

6) ولد فورتينا في حدود 530م في (Valdobiadeire) بالقرب من (Trevise) في إيطاليا، ولم يحفظ لنا التاريخ شيئا من شعره سوى بعض المقطعات ذات الطابع الإكليروسي.

7) اتصف عصر الميروفنجيين في القرن السادس الميلادي بالجهل والبربرية.

8) انظر،

R.- R. Bezzola : Les origines..., 1e P., p. 42.

9) ألف أوفيديوس (43 ق.م - 18م) كتبا في الحب أهمها، كتاب "فن الحب" (Ars Amatoria).

10) Ovide : l'Art d'aimer, Paris 1924, L.I., p. 15 ss.

11) Pierre Bec : Anthologie des Troubadours, Ed. 10/18, Paris 1974, p. 96. - Cf. Pierre le Gentil : La strophe zadjalesque, in Romania, T. LXXXIV., p. 229. - Cf. H.- I. Marrou : Les Troubadours, p. 130.

أما جون روكيت فهو يذهب إلى أن اختراع القافية في الشعر اللاتيني يرجع إلى القرن السادس الميلادي، وأن الشكل المربع الذي ظهر عند الكونت غيوم التاسع قد وُجد في ذلك العصر أيضا، لكن روكيت لم يأتِ بدليل على ما يقول. انظر،

Jean Rouquette : La littérature d'Oc, P. U. F., 3e éd., Paris 1980, p. 19.

12) يشير دوني دي روجمون إلى أن التروبادور لم يكن لهم نصيب أوفر من الثقافة لكي يفهموا الشعر اللاتيني. انظر،

Denis de Rougemont : l'Amour et l'Occident, Ed. 10/18, Paris 1979, p. 80.

13) Alfred Jeanroy : La poésie lyrique des Troubadours, T.1, p. 65.

14) Joseph Anglade : Les Troubadours, Ed. Armand Colin, Paris 1908, p. 4.

15) Ibid., p. 8.

16) R. Briffault : Les Troubadours, p. 35.

17) J. Anglade : Les Troubadours, p. 10.

18) Ibid., p. 74.

19) René Nelli : l'Erotique des Troubadours, T.1, p. 36.

20) يعترف جانروا بأنه يجهل العربية ولا يعرف من آدابها إلا ما قدمته له الترجمات السطحية التي وصلت إليه، انظر،

A. Jeanroy : La poésie lyrique des Troubadours, T.1, p. 74.

21) Ibid., p. 72.

22) الكاترية، لفظة مشتقة من اليونانية (cataroi) بمعنى نقي أو صافي.

23) Denis de Rougemont : l'Amour et l'Occident, p. 80.

24) Ibid., p. 88.

25) Ibid., p. 118 ss.

26) حول محنة الكاتريين في (Albi) ينظر،

Fernand Neil : Albigeois et Cathares, P. U. F., 9e éd., Paris 1979.

27) R. Briffault : Les Troubadours, p. 120.

28) د. نور الدين حاطوم تاريخ العصر الوسيط في أوربا، ص 51.

29) ج.- ج. كولتون: عالم العصور الوسطى في النظم والحضارة، ترجمة جوزيف نسيم يوسف، الإسكندرية 1983، الطبعة الثانية، ص 222.

30) H.- I. Marrou : Les Troubadours, p. 118.

31) R. Briffault : Les Troubadours, pp. 20 - 24.

32) Ibid., p. 20.

33) R.- M. Pidal: Poesía árabe y poesía europea, pag. 17.

34) حول علاقة الأشكال العروضية الأوكسيتانية بالموشحات والأزجال ينظر أيضا،

Pierre le Gentil : La strophe zadjalesque..., p. 16 ss. - Cf. Emile Dermenghem : Les grands thèmes de la poésie amoureuse chez les Arabes précurseurs des poètes d'Oc, in Les Cahiers du Sud, Marseille 1943, p. 26 ss.

35) A. Jeanroy : La poésie lyrique des Troubadours, T.1, p. 68.

36) ج.- ج. كولتون: عالم العصور الوسطى...، ص 134 وما بعدها.

37) Francesco Gabrieli : Chroniques arabes des Croisades, Traduit de l'italien par Viviana Pâques, Ed. Sindbad, 2e éd., Paris 1986, pp. 99 - 100.

38) انظر، محمد مفيد الشوباشي: رحلة الأدب العربي إلى أوربا، ص 107 وما بعدها. انظر أيضا، عباس محمود العقاد: أثر العرب في الحضارة الأوربية، دار المعارف، القاهرة 1960، الطبعة الثانية، ص 65 وما بعدها.

39) R. Briffault : Les Troubadours, p. 44.

40) A. Jeanroy : Les chansons de Guillaume IX, Ed. Champion, 2e éd., Paris 1972, p. xix (Introduction).

41) Ibid., pp. 43 - 44.

42) Ibid., p. xix (Introduction).

43) Ibid.

44) R. Briffault : Les Troubadours, p. 44.

45) A. Jeanroy : Les chansons de Guillaume IX, p. 15.

46) Ibid., p. x (Introduction).

47) Jacques Roubaud: Les Troubadours, Paris 1989, pp. 61 - 62.

48) د. نور الدين حاطوم: تاريخ العصر الوسيط في أوربا، ص 923 وما بعدها.

49) R. Nelli : Troubadours et Trouvères, Ed. Hachette, Paris 1979, p. 19.

50) René Grozet : Histoire du Poitou, 2e éd. P.U.F., Paris 1970, p. 47.

الفصل الثاني

خصائص الشعر الأوكسيتاني الفنية

1 - بناء القصيدة:

أ) البيت:

تبنى القصيدة الأوكسيتانية عموما على الوزن والقافية، إلا أن الذي ميز الشعر الأوكسيتاني عن بقية الأشعار الرومانية الأخرى، هو القافية التي اعتنى بها التروبادور إلى حد المبالغة، حتى عدّ الباحثون شعرهم شعر القافية. يقول فريدريك دييز إنه لا يوجد أي شعر آخر - خلا شعر العرب - قد أعطى شأنا للقافية مثل شعر البروفنسيين[1].

وبناءً على توزيع القافية، نجد القصيدة البروفنسية لا تختلف عن الموشحات والأزجال الأندلسية من حيث التقسيم. غير أننا لا نجد في القصيدة البروفنسية ما يسمى بالبيت التمهيدي أو المطلع إلا في حالات قليلة جدا بعكس الإيطاليين الذين أكثروا من هذه المطالع في قصائدهم[2].

أما البيت الذي يصطلح عليه اسم (vers) فقد ظهر عند القدامى في صورة غامضة. فالبيت في الشعر الروماني اللاتيني يطلق على الشطر الواحد من القصيدة، ولم يتأكد أن التروبادور استخدموا هذا المصطلح بهذا المعنى، ولما كان شعرهم يبنى على المقطوعات (strophes) اهتموا بالمقطوعة أكثر من غيرها. ويظهر أن الشعراء القدامى قد أطلقوا تسمية (vers) على المقطوعة الواحدة من القصيدة في بعض الأحيان، وعلى الأغنية في أحيان أخرى.

في البداية كان كل ما هو قابل للغناء يسمى (vers)، وقد نلاحظ هذا عند الكثير من الشعراء بدءا من أولهم غيوم التاسع الذي يستهل قصائده بقوله في الأولى[3]:

Companho, faray un vers qu'er convinen

"خليلّ، سأنظم قصيدة قد تكون مناسبة"

وقد تعوّد غيوم التاسع على الابتداء بما يماثل هذا البيت في قصيدتيْه الرابعة والخامسة[4]. واتضح من خلال شعر القدامى أن لفظة (vers) استخدمت للدلالة على القصيدة الغنائية القصيرة التي تشبه المقطوعة من حيث عدد أبياتها، وبعد ذلك، أصبحت هذه اللفظة في الشعر الأوكسيتاني

تطلق على كل شطر من القصيدة.

ب) المقطوعة:

المقطوعة في الشعر الأوكسيتاني تسمى (cobla)، ويُعد غيوم التاسع أول من نظم الشعر المقطعي في أوربا بلغة أوربية[5]. ولم تتوصل البحوث التي قام بها الأوربيون وغيرهم إلى إثبات وجود شعر مقطعي قبل عصر التروبادور.

تتكون القصيدة التروبادورية من خمس إلى سبع مقطوعات، وهي بذلك لا تختلف عن الموشحات الأندلسية من حيث عدد المقطوعات. إلا أن هذا العدد لا يُعد شرطا أساسيا في شعر التروبادور وخاصة الشعراء الذين جاءوا من بعدهم. فقد تأتي في حالات كثيرة، قصائد تتكون من مقطوعات أقل أو أكثر من هذا العدد المذكور أو دون تقسيم مقطعي[6]. أما القصائد التي نُظمت على خمس أو سبع مقطوعات فهي أغاني الحب وشعر الخدمات.

في الشعر الأوكسيتاني يجب أن يكون عدد أبيات كل مقطوعة يساوي عدد أبيات المقطوعات الأخرى. بيد أن في بعض القصائد، نجد المقطوعات غير متساوية في عدد الأبيات[7]. أما عدد أبيات المقطوعة فهو غير محدد في القصائد، شريطة ألاّ تقل المقطوعة عن ثلاثة أبيات. وقد نظم التروبادور مختلف أنواع المقطوعات، وأكثر ما نظموا، المقطوعات الطويلة. أما المقطوعات المتكونة من أربعة أبيات فهي قليلة عندهم، والمقطوعات التي تتكون من ثلاثة أجزاء أو جزأين، فهي لا تظهر إلا في الحالة التي يريد فيها الشاعر التنقل من مقطوعة إلى أخرى، وبهذه الصفة، لا تكون هذه المقطوعة سوى قفل بحت، يسمى (tornada) ويأتي منعزلاً في القصيدة.

تأتي القصيدة موحدة القافية أحيانا، وتسمى عندهم (monorima)، أما المقطوعة ذات القافية الموحدة فتسمى (cobla unissonan) بمعنى أن قوافي المقطوعة الواحدة موحدة وإن اختلفت عن قوافي المقطوعة الموالية[8]. وقد يحدث أن تختلف القوافي في المقطوعة الواحدة، لكنها تتكرر بعينها في المقطوعات الأخرى على نفس الترتيب وتسمى (cobla singular)[9]. أما إذا تكررت قوافي المقطوعة الأولى في المقطوعة الثانية وتغيرت في المقطوعة الثالثة ثم تكررت قوافي المقطوعة الثالثة في المقطوعة الرابعة، فهذا النظام يسمى (coblas doblas) أي المقطوعة المزدوجة[10].

وقد تتبع الأغنية شكلا عاما بحسب هذا الرسم (أ ب، أ ب، أ ب)، فيطلق على مقطوعاتها (coblas alternadas) بمعنى المقطوعات المتناوبة أو البديلة. وهناك أشكال كثيرة من المقطوعات لا معنى لها استخدمها التروبادور أثناء تلاعبهم بالقوافي. وبعد انحطاط شعر التروبادور، هاجر الشعراء

الأوكسيتانيون هذه الأشكال وأكثروا من الرباعيات والثلاثيات في شعرهم.

ج) القفل:

يسمى القفل عند التروبادور (vuelta)، وقد ظهر لأول مرة في شعر غيوم التاسع واستخدمته كل الأجيال التي جاءت بعده. والقفل ليس شرطا في الشعر الأوكسيتاني باستثناء البلادا (Balada)، وهي نوع من أغاني الرقص التي تتطلب الوقف على الأقفال.

تتنوع الأقفال عند الأوكسيتانيين بأنواع القصائد والأغاني، فقد يتكون القفل من شطر واحد بعد نهاية كل مقطوعة ويحمل طابع قافية الأقفال الأخرى نفسه. ومن هذا النوع ما جاء في قصيدة غيوم التاسع الأخيرة المثبتة في ديوانه(11).

وقد يتركب القفل في الشعر الأوكسيتاني من شطرين أو ثلاثة أشطر على الأكثر في نهاية كل مقطوعة من القصيدة. وقد يحدث أن يتوسط القفل المقطوعة ويتكرر بالترتيب الشكلي نفسه في المقطوعات التالية. وقد نظم أكثر الشعراء أشعارهم على هذا النوع من الأقفال. وقد تتميز الأقفال عن بقية الأبيات في القصيدة بالتقفية والوزن. إذ يحدث أن يأتي القفل أقصر من الأبيات الأخرى في القصيدة، وقد يكون أطول كذلك. أما قافية الأقفال فهي متغايرة أبدا عن قوافي الأبيات.

والقفل، كما يدل المصطلح عند البروفنسيين، يعني الوقف. لذلك نجد أقفالاً تتكون من كلمة واحدة تسمى "الكلمة القفل" وقد تتكرر بالترتيب والشكل نفسهما في كل مقطوعات الأغنية، ونجدها على الخصوص في أغاني جوفري روديل (Jaufré Rudel) المتمثلة في لفظة (lonh) بمعنى البعيد(12). كما نجدها أيضا في الفجريات الأوكسيتانية وتتمثل في لفظة (alba) بمعنى الفجر(13). ومثل هذه المفاتيح تغني عن التعريف بموضوع القصيدة أو الأغنية.

د) الخرجة:

تسمى الخرجة عند الأوكسيتانيين (finida)، وهي المقطوعة التي يختم بها الشاعر أغنيته. وقد تتركب الخرجة من مقطوعتين متساويتين. وغالبا ما يكون عدد أبياتها أقل من عدد أبيات الكوبلات الأخرى من القصيدة. وجود الخرجة في القصيدة ليس شرطا أساسيا في الشعر الأوكسيتاني، بل تكاد تنعدم عند الشعراء الذين تلوا التروبادور.

تحتوي القصائد عادة على خرجة واحدة، أما القصيدة التي تنظم للغناء فيمكن أن تتضمن خرجتين اثنتين. فإذا كانت الخرجة في الشعر المقطعي الأندلسي هي القفل الأخير من الموشحة أو

الزجل، فإن الخرجة في الشعر الأوكسيتاني تتمثل في أغلب الأحيان، في المقطوعة الأخيرة من القصيدة، وغالبا ما تختلف عن المقطوعات الأخرى من حيث عدد الأبيات والتقفية والوزن، وقد تكون بيتا واحدا أو بيتين. وقد يحسب القفل الأخير من القصيدة خرجة إذا ما اختلف عن المقطوعات الأخرى في المعنى أو في الأسلوب.

في الخرجة، نجد الشاعر يشير تارة إلى الشخص الذي يبعث إليه بقصيدته، وطورا، يلخص فكرته[14]، وأحيانا أخرى يذكر الشاعر رسوله أو منشد أغانيه. كان أكثر رُسل الأوكسيتانيين ومنشدي أغانيهم من الجونغلير والخدام. ومن الشعراء من يسجل اسمه في الخرجة ويذكر وجهة نظره حول الحب مثلما فعل الشاعر سركامون[15].

ومع ذلك، لم تثرْ هذه الخرجات جدلاً عند الباحثين الأوربيين مثلما أثارته مثيلاتها في الشعر المقطعي الأندلسي حول مشكلة الأصل. فالاهتمام الوحيد الذي شدّ الباحثين الغربيين في الشعر البروفنسي الأوكسيتاني هو سرّ القافية ونظام المقطوعات.

2 - الأوزان الشعرية:

يعتمد الشعر الأوكسيتاني المقاطع الصوتية (syllabes)[16] معيارا للوزن. والبيت يتكون من تفعيلات (pieds) تتضمن أعدادا متساوية من المقاطع الصوتية. وعلى هذا المنهاج نظم البروفنسيون أشعارهم، وهي لا تختلف عن أشعار اللاتين والرومان إلا في النظام المحكم الذي أولاه الشعراء الأوكسيتانيون للوزن، في حين أهمله الشعراء الأوربيون الذين سبقوهم[17].

يعرف البيت المقطعي من خلال عدد المقاطع الصوتية التي يتشكل منها، بغض النظر عن طبيعتها من حيث الطول والقصر أو ترتيبها. وقد جرى على هذا الوزن الشعر الفرنسي وبعض الأشعار الأوربية الأخرى. وهذا التقطيع رغم أنه يختلف عن الأوزان العربية عموما، فإنه يشبه إلى حد ما الأوزان الزجلية التي تبنى على النبر.

استخدم شعراء أوك جميع أنواع الأبيات المستعملة في الشعر الأوربي، ابتداء من البيت المتكون من مقطع صوتي واحد إلى البيت المتكون من أربعة عشر مقطعا صوتيا. ويمكن تلخيصها في أربعة أصناف. منها الأبيات الطويلة المجزأة، وهي الأبيات التي تتركب من عشرة مقاطع صوتية إلى أربعة عشر مقطعا صوتيا وتتكون من شطرين. والأبيات الطويلة التي ليست قابلة للتجزئة وهي الأبيات التي تتكون من سبعة مقاطع صوتية إلى تسعة مقاطع صوتية. والأبيات القصيرة هي التي تتركب من أربعة إلى ستة مقاطع صوتية والتي غالبا ما تكون أشطارا لأبيات طويلة مجزأة. وأخيرا،

الأبيات التي تتكون من مقطع صوتي واحد إلى ثلاثة مقاطع صوتية وهي تستخدم لتقطيع الأبيات الطويلة، وقد تكون صدرا لبيت طويل كما تكون عجزا له كذلك[18].

أكثر الأبيات استخداما في الشعر الأوكسيتاني هو البيت الذي يتركب من عشرة مقاطع صوتية (Décasyllabe)، بينما يندر البيت الذي يتركب من أحد عشر مقطعا صوتيا. ولم يستخدم البيت الذي يتكون من ثلاثة عشر مقطعا صوتيا إلا واحدا من التروبادور، هو غيوم رايمون الطولوشي (Guilhem Raimon)[19]. أما البيت المتكون من اثني عشر مقطعا صوتيا (Alexandrin)، فلم يأتِ في الشعر الأوكسيتاني عند التروبادور بالشهرة نفسها التي حفل بها عند الذين جاءوا من بعدهم، فهو يكاد ينعدم في الشعر الغنائي القديم.

ظهرت الأبيات الطويلة عند أوائل الشعراء الأوكسيتانيين ظهورا محتشما، مما دفع بالأجيال اللاحقة إلى انتهاج الأوزان القصيرة في أشعارهم. ومن الأبيات الطويلة التي اقتصر عليها القدامى، البيت المتكون من أربعة عشر مقطعا صوتيا، ومثاله ما نظمه الكونت غيوم التاسع من قصيدة له[20]:

Et er totz mesclatz d'amor e de joy e de joven

ينقسم هذا البيت إلى شطرين يتركب كل منهما من سبعة مقاطع صوتية دون انكسار الوزن.

أما البيت الذي يتكون من تسعة مقاطع صوتية، فهو قليل جدا في شعر أوك. والأبيات الأكثر استخداما عند الشعراء هي الأبيات المتكونة من سبعة مقاطع صوتية. ويعد البيت المتكون من ثمانية مقاطع صوتية (Octosyllabe)، ثاني الأبيات الطويلة الأكثر انتشارا في الشعر الأوكسيتاني[21]. أما البيت الذي يتركب من ستة مقاطع صوتية فقد يستخدم وحده كما يُعد أحيانا شطرا من بيت طويل، والبيت الطويل ينقسم إلى شطرين فأكثر، إذ هناك أبيات تنقسم إلى أربعة أشطر. أما الأبيات القصيرة التي تتركب من ستة مقاطع صوتية فأقل، فهي تستخدم خاصة في القصائد المطولة.

يرى ألفريد جانروا أن الأبيات المتكونة من ستة مقاطع صوتية قد استخدمت في الشعر التعليمي، والأبيات المتكونة من عشرة مقاطع صوتية استخدمت في الشعر القصصي[22]. بيْد أن الشعر التعليمي لم يظهر إلا في عصر انحطاط شعر التروبادور، وقد لجأ الشعراء إلى الأبيات القصيرة في الشعر التعليمي بغية تسهيل حفظه. أما الديكاسيلاب، فإن نصوصا كثيرة تشهد على أنه استخدم منذ البداية في نظم أغاني الحب ولم يقتصر على القصص كما ذهب جانروا.

لقد استخدم التروبادور أوزانا معينة في نظم أغنية الكانسو، لأن هؤلاء الشعراء، وخاصة القدامى منهم، كانوا أيضا موسيقيين نظموا قصائدهم من أجل الغناء، لذلك نجد بعض أغانيهم قد احتوت على أنغام جميلة[23]. ولتجسيد هذه الأنغام في قصائدهم، نجدهم قد لجأوا إلى اختيار الأوزان وتهذيب الألفاظ والبحث عن القوافي الأكثر إيقاعا. ورغم إبداع الشعراء البروفنسيين في تجديد الأوزان، فإن أكثر ألحانهم تعود إلى الأصل الأندلسي؛ كان التروبادور القدامى، وعلى رأسهم الكونت غيوم التاسع، قد تأثروا بهذه الأنغام وأدخلوها إلى الشعر البروفنسي الأوكسيتاني[24].

3 - لغة الشعر الأوكسيتاني:

نظم التروبادور والذين جاءوا من بعدهم، أشعارهم باللغة الأوكسيتانية (Occitan) وهذه اللفظة اشتقت من الحرفين (oc) بمعنى "نعم". أما لفظة لانكدوك (Languedoc) فهي تدل على المناطق التي يتحدث فيها الناس بهذه اللغة، وهي المناطق الجنوبية التي كانت مستقلة عن المملكة الفرنسية، في زمن التروبادور، ولم ترتبط بها إلا سياسيا. أما سكانها فيشكلون جماعة عرقية (ethnique) متوسطية تختلف إلى حد بعيد عن سكان فرنسا الشماليين، وتتميز بمقوماتها الخاصة.

والجدير بالذكر، أن اللغة التي فرضت نفسها في فرنسا إلى غاية منتصف القرون الوسطى، كانت دون شك اللاتينية أو شكلا منها. هذه اللغة التي يسميها التروبادور "Lati" للتصغير، تمكنت من التغلغل في الأوساط الأرستقراطية بشمال فرنسا، إلا أنها اقتصرت على الأوساط الدينية في الجنوب، ولم تستطع اختراق القلاع المحصنة وقصور الأمراء في ليموزي وطولوشة، بل اقتصرت على الإكليروس وأتباعهم.

ولما كانت بلاد أوك منطقة جبلية من ناربونة إلى بواتو، كان من الصعب على سكانها التأثر بالتيارات الخارجية، وكان أهم مما حافظوا عليه، لغتهم المحلية. فالشعب البروفنسي كان يتحدث إذن بلغة رومانسية (Romane)، وقد أشار إلى هذه التسمية عدد من التروبادور في قصائدهم[25]. وهي اللغة العامية التي استخدمها البروفنسيون لمعارضة اللغة اللاتينية[26].

الأوكسيتانية التي ورثتها مجموعات عرقية متقاربة في أنماط كثيرة من حياتها هي لغة تتشكل من عدة لهجات جنوبية. احتفظت هذه اللهجات ببعض الأبنية اللغوية ذات الخصائص البدائية، فهي تميل إلى القصر والثنائية أكثر من ميلها إلى التركيب واللصق والاشتقاق، وفيها عدد من الألفاظ ليس لها أصل في اللغة اللاتينية. ونظرا إلى ظروف اجتماعية وسياسية، تزاوجت هذه اللغات وانصهرت لتصبح لغة واحدة متقاربة عند مختلف المجتمعات في الجنوب.

وفضلا عن اللهجات الأوكسيتانية، تتضمن لغة أوك عناصر من لهجات أخرى، منها ما يعود إلى الأصل الأيبيري في الجنوب الغربي، ومنها ما يعود إلى الأصل الإيطالي في الجنوب الشرقي. ومع ذلك، إذا ما حللنا البيئة اللغوية عند الشعراء القدامى، تبدو الفروق اللهجية عندهم ضئيلة جدا، ولا نلحظ للشاعر أية علاقة بأصله اللغوي الضيق. فاللغة التي كتب بها التروبادور يقول بيار بك (Pierre Bec) هي تقريبا، نفسها من ليموزي إلى المتوسط[27].

هذه اللغة التي اتفق عليها التروبادور وعارضوا بها اللغة اللاتينية، فرضت نفسها حتى خارج حدود بلاد أوك. لقد استخدمها الشعراء الكتالانيون والأراغونيون في الأراضي الأيبيرية المتاخمة لحدود بلاد أوك، كما استعملها أيضا شعراء من إيطاليا في القرون الوسطى، ولم نجد في أشعارهم أي أثر للهجتهم الأصلية[28].

كان غيوم التاسع على المستوى الشعري والغنائي، الرسام المقدام لهذه اللغة، ومخترع وطنيتها، رغم المضايقات والمعارضات التي واجهها من الرهبان الذين يقدسون اللغة اللاتينية. وقد وجد غيوم التاسع فرصة للتخلص من قيود الكنيسة، عندما صادف شعبا في أراضيه متحمسا للهجته ومتمسكا بأصالته، فنظم بهذه اللهجة وهاجر لغة أجداده البواتيفية، لقربها من حدود نفوذ الكنيسة في الشمال. معارضة التروبادور للغة اللاتينية لم تثرْ غضب الإكليروس في بلاد أوك فحسب، ولكن أغضبت أيضا ملك باريس وتبعيته.

هذه اللغة التي راجت في أوربا بفضل انتشار أشعار التروبادور، أثارت جدل الباحثين الذين راحوا يبحثون لها عن أصول بحجج مختلفة، لكنها لم تكن مقنعة تماما. ومع ذلك، فإذا ما اعتبرنا أن منطقة ليموزي (Limoges) كانت المهد الذي انبثقت منه بواكير الشعر الغنائي، والوطن الذي تردد فيه أبرز شعراء التروبادور على القصور الليموزية الفخمة، فمن دون شك، أن تكون لغة ليموزي (Limousin) اللهجة الأولى التي صنع بها أوائل الشعراء قصائدهم. ويذهب جانروا إلى أن "اللغة الليموزية تكون قد زودت اللغة المشتركة بعناصرها الأساسية أو تكون قد فرضت نفسها"[29]. ولهذا السبب، كانت اللغة الأوكسيتانية في عهد التروبادور تسمى لغة ليموزي[30]. واستمرت هذه التسمية في التداول عند اللانكدوكيين منذ نشأة الشعر الغنائي إلى غاية منتصف القرن الثالث عشر الميلادي. وكان الكتالانيون هم الذين أطلقوا هذه التسمية على هذه اللغة لتمييزها عن بقية اللغات المجاورة لها. كما كان شعر التروبادور يُعرف بشعر ليموزي[31].

وهناك لقب آخر استخدم في القرن الثالث عشر الميلادي في تسمية اللغة الأوكسيتانية وهو "البروفنسال"، الذي لا يزال الشعر الأوكسيتاني يسمى به إلى يومنا هذا. وقد شاعت لفظة اللغة

البروفنسية أو الشعر البروفنسي بفضل الأدباء الإيطاليين[32]، نظرا إلى محاذاة منطقة بروفنس لبلاد التروبادور الإيطاليين. وبفضل نهضة الشعر الإيطالي بعد انحطاط حضارة التروبادور البروفنسيين، ظلت لفظة "بروفنسال" إلى جانب لفظة "الأوكسيتانية"، قائمة وزالت لفظة "ليموزين" من بين التسميات التي عرفتها هذه اللغة.

ومنذ القرن الثالث عشر الميلادي أصبحت لغة التروبادور تسمى لغة "أوك" وهي تسمية تخص كل اللهجات التي ظهرت في الجنوب. يظهر أن الإيطالي دانتي أليغييري، عند تصنيفه للهجات الرومانية، في كتابه "من اللهجات الفصيحة" يكون أول من استخدم هذه التسمية[33]. وهي (Lingua d'oco) المشتقة من اللاتينية (hoc) أي "نعم" ويعني بها لهجة جنوب فرنسا.

يرى أندري بري (André Berry) "أن الظروف التي نشأت فيها لهجة أوك، وفرضت نفسها على مناطق الجنوب، كانت سياسية بالتأكيد، لأن بعض كبار الإقطاع قد استقبلوها أو تبنوها"[34]. وقد فضلوها على اللاتينية خاصة بعد انفراد الكثير من الدوقة والأمراء بالسلطة، وتحرروا من نفوذ الأرستقراطية الملكية.

ولا ينبغي أن نتجاهل الظروف الاجتماعية التي أشرقت فيها أغاني الجوالين. فسكان الجنوب هم من المناطق الجبلية الوعرة الذين من العسير عليهم التحرر من عاداتهم أو لهجاتهم أو تبني لهجات غيرهم. لذلك، لم يكتسبوا من اللاتينية إلا الشيء القليل، بعيد الصلة عن الأدب، وحتى الأمراء لم يتعودوا على لغة الكنيسة. ولم يكن الكونت غيوم التاسع، وهو مؤسس الكورتوازية، يعرف من اللغة اللاتينية إلا القليل[35]. فكانت هذه اللهجة فرصة سانحة انتهزها شعراء التروبادور لإعلاء صوتهم وكسب قوْتهم أحيانا.

تفنن الشعراء الأوائل كثيرا في لغتهم، غير أن أكثرهم كان من المقلدين، فبدايات القصائد تكاد تكون متشابهة عند أغلب الشعراء، وخاصة في الكلمات الأولى التي تتصدر مطلع القصيدة، وكأنها مفاتيح لا بدّ من معرفتها وذكرها قبل الشروع في نظم القصيدة. وقد تبيّن عند بعض الشعراء أن الأسلوب غالبا ما يكون تافهاً، ولا سيّما الذين لجأوا إلى اختيار الألفاظ استجابة للحن مهملين في ذلك استقامة الكلام والمعنى.

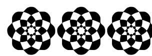
إن اللغة التي جاء بها الشعراء الغنائيون لا تخص مقاطعة معينة[36]، بل اجتهد في انتقائها التروبادور الأولون من كل اللهجات المجاورة. فلغة الشعر الأوكسيتاني إذن، تختلف في بعض خصائصها عن اللهجات التي يتحدث بها أهل الجنوب. "هذه اللغة الاصطناعية يغلب عليها التهذيب

والاشتقاق، اختصت بأغراض شعرية وجمالية معينة، ولها مصطلحات دقيقة، فهي تميل إلى السرية في أغلب الأحيان"[37]. أما لغة الشعر الملحمي والقصصي فجاءت طليقة غير مقيدة، فهي بصفة عامة طبيعية جدا[38].

لقد وظف الشعراء البروفنسيون كلمات أجنبية في شعرهم، منها ما يعود إلى اللغة الكَتالانية واللغة الإيطالية[39]، لكنهم استخدموها بنطق أوكسيتاني. وهناك قصائد جاءت مزدوجة اللغة، وخاصة قصائد المحاورة، ومن ذلك المقطوعات التي اشترك في نظمها جوفروا دي بروتانيا (Geoffroy de Bretagne) وغوسلم فيدي، فمقطوعات التروفير (Trouvère) جوفروا البروتاني جاءت بلغة "أوْيل" أما مقطوعات التروبادور غوسلم فيدي فقد نظمها بلغة "أوك"[40].

إن التروبادور كان همّهم الوحيد الابتعاد عن كل ما هو عامي، لذلك اتجهت قريحتهم إلى اللغة نفسها، فاخترعوا ثلاثة أنماط للتعبير عن أغراضهم سمّوها "تروبار" (trobar)، أهمها التروبار الغامض (clus). هذا النوع يقتضي استعمال الألفاظ التي تخفي المعنى الحقيقي[41]. ثم ظهر التروبار الخفيف (leu) اخترعه التروبادور لمعارضة مدرسة التروبار الغامض. أما التروبار الثالث فهو الغني (ric)، وقد اشتهر به رامبو كونت أورانج (Raimbaut d'Orange) وأرنو دانيال (Arnaut Daniel). ويأتي التروبار الغني تلبية للشعراء الذين أرادوا التوسط ما بين تشدد التروبار الغامض وبساطة التروبار الخفيف.

ومع ذلك، فإن هذه اللغة قد بلغت أوج ازدهارها في القرون الوسطى، وقد ذاع صيتها في أوربا الجنوبية والغربية، بفضل التروبادور والجونغلير. وأكثر الذين أعجبوا بها أو بالشعر الذي نظم بها، هم شعراء إيطاليا وشمال إيبيريا وفرنسا وإنكلترا. لكنه لم يبقَ منها اليوم سوى ما قيدته الكتب أو ما يتبادله في حديثهم اليومي بعض سكان الريف وسكان الجبال في جنوب فرنسا. فالحرب المسماة (Croisade Albigeoise) التي شنها البابا على الجنوب، بمشاركة ملك فرنسا، والتي دامت من سنة 1209م إلى سنة 1229م، كانت سببا في انحطاط شعر التروبادور وتقلص مناطق نفوذ لغة أوك في جنوب فرنسا.



هوامش الفصل الثاني:

1) F. Diez : La poésie des Troubadours, p. 99.

2) R.- M. Pidal: Poesía árabe y poesía europea, pags. 17 - 46.

3) A. Jeanroy : Les chansons de Guillaume IX, p. 1.

4) Ibid., pp. 6 - 8.

5) لأن الشعر المقطعي قد نظم قبله في أوربا لكنه بلغة أهل الأندلس.

6) F. Diez : La poésie des Troubadours, pp. 95 - 96.

7) Ibid., p. 96.

8) انظر قصيدة بهذا الشكل لغيوم التاسع،

A. Jeanroy : Les chansons de Guillaume IX, p. 21.

9) Ibid., p. 8.

10) انظر قصيدة بهذا الشكل لبرنار مارتي،

Ernest Hœpffner : Les poésies de Bernart Marti, Paris 1929, p. 8.

11) A. Jeanroy : Les chansons de Guillaume IX, p. 26.

12) A. Jeanroy : Les chansons de Jaufré Rudel, Ed. Champion, Paris 2e éd. 1974, p. 12.

13) الفجريات من الشعر الشعبي وأكثرها مجهول المؤلف، ظهرت في عصر التروبادور، ولم يستخدمها الشعراء بعدهم.

14) E. Hœpffner : Les Troubadours, p. 13.

15) A. Jeanroy : Les poésies de Cercamon, Ed. Champion, Paris 1966, p. 4.

16) المقاطع الصوتية في الشعر الأوربي يقابلها في الشعر العربي الأسباب والأوتاد والفواصل التي تتكون منها التفعيلات.

17) تخضع الأوزان في الشعر الأوكسيتاني لعوامل التقفية والموضوعات.

18) J. Roubaud : Les Troubadours, pp. 28 - 31.

19) Ibid., p. 29.

20) A. Jeanroy : Les chansons de Guillaume IX, p. 1.

21) J. Roubaud : Les Troubadours, p. 31.

22) A. Jeanroy : La poésie lyrique des Troubadours, T.1, p. 74.

23) J. Anglade : Les Troubadours, p. 54.

24) René Nelli : Troubadours et Trouvères, p. 156.

25) وردت هذه اللفظة عند غيوم التاسع كما ذكرها أيضا جوفري روديل. انظر،

A. Jeanroy : Les chansons de Guillaume IX, p. 28. - Cf. Id., Les chansons de Jaufré Rudel, p. 5.

26) Pierre Bec : La langue occitane, P.U.F., Paris 4e éd. 1978, p. 64.

27) P. Bec : La langue occitane, p. 69.

28) H.- I. Marrou : Les Troubadours, p. 67.

29) A. Jeanroy : La poésie lyrique des Troubadours, T.1, p. 47.

30) هذه التسمية ظهرت في القرن السابع الهجري (الثالث عشر الميلادي) عند العالم اللغوي الكَتَالاني رايمون فيدال دي بيسالو (Raimon Vidal de Besalu). انظر،

P. Bec : La langue Occitane, p. 65.

31) A. Jeanroy : La poésie lyrique des Troubadours, T.2, p. 151.

32) P. Bec : Op. cit., p. 65.

33) Dante Alighieri: De vulgari eloquentia, 2[a] ed., 1946, L.I, p. 8.

34) A. Berry : Anthologie de la poésie occitane, Ed. Stock, Paris 1979, p. iii (Préface).

35) R. Briffault : Les Troubadours, p. 168.

36) A. Jeanroy : La poésie lyrique des troubadours, T.1, p. 45.

37) P. Bec : La langue occitane, p. 70.

38) Ibid., p. 70.

39) A. Jeanroy : Op. cit., pp. 50 - 51.

40) Jean Dufournet : Anthologie de la poésie lyrique française des XII[e] et XIII[e] siècles, Ed. Gallimard, Paris 1989, pp. 12 - 13.

41) J. Anglade : Les Troubadours, p. 53. - Cf. Antonio Viscardi: Le letterature d'Oc e d'Oïl, p. 115. - Cf. Leo Pollmann: "Trobar clus", Bibelexegese und Hispano - Arabische literatur, Münster Westfalen 1965, p. 55 ss. - Cf. Aurelio Roncaglia: Trobar clus, in Cultura Neolatina, T. XXIX, 1969, pp. 1 - 59.

الفصل الثالث

أغراض الشعر الأوكسيتاني

1 - الأغنية:

إن الغرض الذي تفنن فيه الشعراء الأوكسيتانيون القدامى، بل وشرعوا له أيضا، هو الغزل. ومن أهم فنونه أغنية الحب (Canso) التي شغف بها شعراء القرون الوسطى واشتهروا بها، كما خلدوا بها أعمالهم. ومن الطبيعي أن تهيمن أغنية الكانسو على الشعر الغنائي الأوكسيتاني وذلك بسبب ارتباطها الوثيق بالموسيقى.

لقد كان الشعراء ينظمون الكانسو من أجل الغناء، ومنهم من كان يتغنى بها دون اللجوء إلى الجونغلير، وقد يبدأ الشاعر قصيدته بلفظة تدل على الغناء حتى يتبين أن تلك القصيدة أغنية، فمن ذلك قول الشاعرة التروبادورية بياتريس كونتيسة ديا (Béatrice de Die)[1]:

A chantar m'er de so qu'eu no volria,
Tant me rancur de lui cui sui amia ;
Car eu l'am mais que nuilla ren que sia :
Vas lui no'm val merces ni cortezia
Ni ma beltatz ni mos pretz ni mos sens ;
C'atressi 'm sui enganad' e trahia
Com degr' esser, s'eu fos dezavinens.

يجب عليّ أن أغني ما لا أريد،
لأن حبيبي يحزنني كثيرا ومع ذلك،
أحبه أكثر من أي شيء في الأرض،
لكنني لا أرجو منه عطفا ولا مجاملة
لأنه لم يصبح لجمالي وفضلي قيمة عنده
ولا لعقلي، لقد وجدت نفسي مخدوعة
وكأنني أستحق ذلك لو لم أكن جميلة

تعَدّ هذه الأغنية من أشهر الكانسونات الأوكسيتانية، وقد مزجت بين الغناء والحزن. فالشعراء الآخرون كانوا يتغنون بلقاء الحبيب ومفاتن الطبيعة وما يترتب عن ذلك من سرور ومرح، أما هذه الشاعرة فقد تغنت بالهجر والألم.

موضوع قصيدة الكانسو هو في أغلب الأحيان، الحب بشكل خاص، ومن أهمه موضوع الكورتوازية وما يتصل بحب السيّدة. فالشاعر ملزم بتخصيص كل مواهبه الشعرية لخدمة سيدته التي يحبها ويستوحي منها أفكاره وصوّره مثلما يضع الفارس براعته الحربية في خدمة سيده[2].

وقد تحتوي أغنية الكانسو على المواضيع الغزلية المألوفة عند التروبادور كالحب من أول نظرة، والحب البعيد، والفتاة العاشقة. إلا أن هذه المواضيع لم يعهدها الشعر اللاتيني القديم بل استحدثها الأوكسيتانيون في القرون الوسطى، وطوّرها الشعراء الذين جاءوا من بعدهم.

لم يكن لأغنية الكانسو في أوائل القرن الثاني عشر الميلادي تسمية خاصة، فقد وردت في القصائد الأولى باسم (vers) بمعنى البيت، أو (cansonneta) بمعنى الأغنية الصغيرة. وفي نهاية ذلك القرن، عندما اكتسبت الأغنية كل مكوناتها الشكلية أطلق عليها اسم (canso) بمعنى الأغنية.

لقد صدّر الشعراء منذ عهد غيوم التاسع، قصيدة الحب بوصف الطبيعة، فأغلب قصائد الكانسو في الشعر الأوكسيتاني تبدأ بوصف الطبيعة، وكأن الشعراء، وخاصة الأولون منهم، اتفقوا على هذه المقدمات[3]، ومن ذلك، قول جوفري روديل[4]:

Quan lo rius de la fontana
S'esclarzis, si cum far sol,
E par la flors aiglentina,
E'l rossinholetz el ram
Volf e refranh ez aplana
Son dous chantar et afina,
Dreitz es qu'ieu lo mieu refranha.

عندما ينساب الماء من النبع
عذبا، كما هو الحال،
ويتفتح زهر النسرين في الربيع

والبلبل فوق الغصن يغرد ألحانا
عذبة ومنسجمة، ثم يُعيدها
ويُغيّرها من حين إلى آخر،
فمن الأجدر أن أغيّر أنا أيضا أغنيتي

وقد نصادف قصائد غزلية تفتقر إلى هذه المقدمة الربيعية. لكن جميع الكانسونات اتفقت حول موضوع الحب. فالكانسو تعد اللبنة الأولى التي انتشر بفضلها شعر السيدة في كل أنحاء أوربا، حتى اعتقد سينيوبوس (Seignobos) أن تاريخ الحب يرجع إلى القرن الثاني عشر الميلادي[5]، وهو عصر التروبادور. أما دوني دي روجمون فهو يؤكد على أن الحب الحقيقي قد ظهر في القرن الثاني عشر الميلادي على يد الشعراء التروبادور[6].

إن قصائد الغناء عند التروبادور خُصّصتْ للتغني بالخضوع والطاعة لا لسيد من أسياد القصور والقلاع، بل لسيدة، وقد تكون في أغلب الأحيان من سيدات الطبقة الشعبية أو فتاة ريفية أو من المتزوجات عموما.

2 - أغنية الفجر:

تسمى القصيدة الفجرية في الشعر الأوكسيتاني (Alba) بمعنى الفجر، وهي أغنية غزلية منسوجة على موضوع واحد وهو فراق الحبيبين عند قدوم الفجر. ذلك بعد قضاء ليلة هادئة معا في الخلاء، يأتي الصديق الذي كان يحرس على راحة الحبيبين لينبئهما ببزوغ النهار، وقد توقظهما أيضا زقزقة العصافير كما يوقظهما رقيب القصر (Guardador) بواسطة البوق[7]. شخوص الصديق والرقيب هما الأكثر استخداما في الفجريات، لكن في بعض الأحيان نجد النهار نفسه يوقظ النائمين دون لجوء الشاعر إلى شخص ثالث.

فالحبيبان اللذان لم يشبعا من سهرتهما، يقومان في وجه النهار يلعنانه لأنه جاء مبكرا ليقصر راحتهما. وتحاول الفتاة جاهدة استبقاء الفارس، لائمة في ذلك، كل الظروف التي قد تنجم عن هذا الفراق. لكن الحبيب يجد نفسه مرغما على الانسحاب حتى يتجنب كل المخاطر. حينئذ، تبقى الفتاة وحدها تبكي مصيرها حزينة على ذهاب الحبيب.

لفظة "آلبا" تتكرر بانتظام في نهاية كل مقطوعة من مقطوعات القصيدة الأوكسيتانية مشكلة عندئذ، "لفظة القفل" (mot refrain) وهي بمنزلة المفتاح الأساس للقصيدة، إذ جاء هذا النوع من الشعر بهذا الاسم، وهذا البناء الشعري يرجعنا إلى الشاعر جوفري روديل الذي نجد في شعره، لفظة

(lonh) بمعنى "بعيد"، تعود بانتظام مرتين في كل مقطوعة وهي أيضا الكلمة المفتاحية لقصيدة الحبيبة البعيدة.

يرى ألفريد جانروا أن أصل الفجريات الأوكسيتانية يعود إلى مصادر لاتينية، وهي تتمثل في أناشيد قديمة ذات طابع ديني محض[8]. ونحن لا نوافق جانروا على ما ذهب إليه، لأن رجال الدين، مهما يكن أصلهم وعصرهم، لا يصبرون على رؤية طلوع الفجر، وأن أحداث الفجرية عند التروبادور تقع في الخلاء وليس داخل القصور. حتى وإن ثبت أن للرهبان فجريات، فمن المؤكد أن تكون مخالفة تماما للفجريات التي استحدثها التروبادور لأول مرة في الشعر الأوكسيتاني. من بين الفجريات الأكثر شهرة، أغنية مجهولة المؤلف جاء فيها[9]:

En un vergier sotz folha d'albespi
Tenc la domna son amic costa si,
Tro la gaita crida que l'alba vi.
Oi deus, oi deus, de l'alba ! tan tost ve.
"- Plagues a Dieu ja la noitz non falhis,
Ni 'l meus amics lonh de mi non partis,
Ni la gaita jorn ni alba non vis !
Oi deus, oi deus, de l'alba ! tan tost ve.
- Bels dous amics, baisem no eu e vos
Aval els pratz on chanto 'ls auzelos ;
Tot o fassam en despeit del gilos :
Oi deus, oi deus, de l'alba ! tan tost ve.
- Bels dous amics, fassam un joc novel,
Ins el jardi on chanton li auzel,
Tro la gaita toque son caramel
Oi deus, oi deus, de l'alba ! tan tost ve.
- Per la douss' aura qu'es venguda de lai,
Del meu amic bel e cortes e gai,
Del seu alen ai begut un dous rai :
Oi deus, oi deus, de l'alba ! tan tost ve."
La domna es agradans e plazens,

Per sa beutat la gardon mantas gens,
Et a son cor en amor lejalmens
Oi deus, oi deus, de l'alba ! tan tost ve.

في أحد الحقول وتحت أوراق الزعرور
كانت السيدة تحتضن حبيبها إلى جانبها
حتى جاء الحارس يصرخ بأنه رأى طلوع الفجر،
يا رب، يا رب، من هذا الفجر! كم جاء باكرا!
"- يا رب لا تجعل الليل ينتهي
ولا يبتعد عني الحبيب
ولا تجعل الحارس يرى النهار ولا الفجر،
يا رب، يا رب، من هذا الفجر! كم جاء باكرا!
- حبيبي الوسيم العذب، لنتعانق إذن،
هناك في الحقول حيث تغني العصافير،
لنحب بعضنا أكثر رغماً عن الغيور
يا رب، يا رب، من هذا الفجر! كم عاد باكرا!
- حبيبي الوسيم العذب، لنمرح من جديد
في البستان حيث تغني العصافير
إلى أن ينفخ الحارس بمنفاخه،
يا رب، يا رب، من هذا الفجر! كم عاد باكرا!
- من النسيم العليل الذي يأتي من هناك،
حيث يوجد حبيبي الوسيم، المجامل والمرح،
استنشقت من رائحته شعاعا عذبا
يا رب، يا رب، من هذا الفجر! كم عاد باكرا!"
كم هي أنيقة ورشيقة هذه السيدة
فبفضل جمالها الكثير من الناس يتمنونها،
لأن قلبها مليء بالحب الصادق
يا رب، يا رب، من هذا الفجر! كم جاء باكرا!

بدأ الشاعر أغنيته بوصف المكان الذي ينام فيه الحبيبان، وفي المقطوعة نفسها يأتي الحارس، فور رؤيته بزوغ الفجر، ليوقظهما. المقطوعات الأربع التالية، خصها الشاعر للفتاة التي، في مونولوج حزين، تحاول عبثا استبقاء حبيبها إلى جانبها مستحضرة اللحظات السعيدة التي قضاياها معا طِوال الليل. وفي المقطوعة الأخيرة، يُصوّر لنا الشاعر صفات الفتاة المكشوفة ويعترف بإخلاصها وحبها الشجاع لحبيبها.

هكذا يتبين لنا من أغنية الفجر أنها تنقسم، على العموم، إلى ثلاثة أقسام. القسم الأول ويتضمن المكان الذي يوجد فيه الحبيبان إلى أن يأتي الصديق أو الحارس ليوقظهما. ثم القسم الثاني وهو الأطول والأهم، ويتضمن تحسر الفتاة على ذهاب حبيبها واستقصارها الليل. ثم القسم الثالث وهو خاتمة الأغنية الفجرية، ويتضمن وصف الشاعر طبائع الفتاة وصفاتها. أما البيت الأخير من كل مقطوعة فيكون مماثلا في كل القصيدة، ويستخدم قفلا للمقطوعة، وهو البيت "يا رب، يا رب! لقد عاد الفجر باكرا!" أو نحو ذلك، الذي بُنيتْ عليه كل الفجريات الأوكسيتانية.

لم يأتِ شعر الفجريات صدفة عند التروبادور، ولكن الظروف الاجتماعية والسياسية هي التي أدت إلى ظهوره. ولو تأملنا في ظروف الفجرية ومناسباتها لوجدناها معارضة صراحة لحياة القصر. فمن جهة، نجد الأحبة الذين يقضون ليلتهم خارج ديارهم في حراسة الصديق ماقتين النهار، ومن جهة أخرى، نجد السيد الإقطاعي الذي ينام في قصره بين حراسه ماقتا الليالي الحالكة التي غالبا ما يكون فيها هذا الإقطاعي عرضة للسرقة والنهب والاعتداء. فهذا التناقض، دون شك، ليس إلا سخرية اخترعتها الثورة التروبادورية في القرون الوسطى.

وليس معنى ذلك أن الشاعر التروبادوري كان سبّاقا إلى اختراع هذا النوع من الشعر، لأن استقصار الليل في الشعر العربي أقدم بكثير من فجريات الشعر الأوكسيتاني وأن شعراء الأندلس قد وظفوا هذا النوع في شعرهم قبل التروبادور.

3 - الأغنية الرعوية:

الأغنية الرعوية تسمى (Pastorella) وهي مشتقة من كلمة (pastora) بمعنى الراعية. ينظم هذا النوع من الشعر في شكل مناقشة ذات مقطوعات متناوبة تحاور فيها الراعية مع الفارس الذي يحاول إغراءها بوعود جميلة، لكن الفتاة، وبأسلوب يغلب عليه الأصالة واللطف، تحبط كل المحاولات التي يبادر بها الفارس الغاوي[10].

وقد تستسلم الريفية في بعض الأحيان لإغراءات السيد، وهذا لا يترجم المعنى الحقيقي لهذا

النوع الشعري. وبهذه الحالة، تفقد الأغنية الرعوية قيّمها الكورتوازية وخاصة عندما يذهب الفارس الغزل إلى استعمال القوة من أجل إخضاع الفتاة التعيسة من غير إرادتها. وقد يتبين أن الشاعر يتعمد هذا النظم لمعارضة اللون الأصيل.

ولمعرفة أنواع الأغنية الرعوية في الشعر الأوكسيتاني، يجدر بنا أن نأتي هنا بثلاثة نماذج من هذا النوع. يبدأ ماركبرو قصيدة له في هذا الموضوع قائلا(11):

L'autrier jost' una sebissa
Trobey pastora mestissa
De joy e de sen massissa
E fon filha de vilayna
Cap'e gonelh'e pelissa
Vest e camissa treslissa
Sotlars e caussas de layna.
Ves lieys vinc per la planissa
Toza fi' m ieu res faitissa
Dol ai del freg que vos fissa
Senher so dis la vilayna
Merce Dieu e ma noyrissa
Pauc m'o pretz si 'l vens m'erissa
Qu'alegreta suy e sayna.

بينما أنا أتجول ذات يوم،
التقيت بفتاة راعية متواضعة
مليئة بالبهجة والحكمة،
يبدو أنها بنت ريفية،
ترتدي جبة طويلة وفروة
وقميصا منسوجا من الصوف،
ولها حذاء وجوارب من حرير.
وباتجاهها ذهبت إلى السهل،
فقلت لها: اسمعي يا صغيرتي،

إن البرد يلسعك وهذا يحزنني،

فقالت الريفية: يا سيدي،

بفضل الله ومربيتي،

لا تهمني الريح إذا لسعتني،

لأنني نشيطة وسليمة.

ويقول غي دوسال (Gui d'Ussel) في بداية قصيدة له[12]:

L'autrier cavalcava

Sus mon palafré,

Ab clar temps seré,

E vi denan me

Una pastorela,

Ab color fresca e novela,

Que chantet mout gen,

E disia en planhen :

"Lassa ! mal viu qui pert son jauzimen !"

Lai en il chantava

Virei tost mon fre,

Et il levet se,

La soa merce,

Vas mi mout isnela,

La franca res bon' e bela,

Et eu mantenen

Desmontei per onramen

De leis que' m fetz tan bel aculhimen.

بينما أنا أتنزه ذات يوم،

ممتطيا جوادي،

في جو صاف ومشرق،

وفجأة لمحت أمامي

فتاة ريفية،
رشيقة وشابة،
تغنى بصوت لطيف جدا،
وتقول متأوهة: "واحسرتاه!
كم هو حزين من يفقد فرحته!"
فاتجهت فورا إلى المكان
حيث كانت تغنى،
ثم نهضتْ،
بصورتها الرشيقة
وفضلها النبيل،
كم هي جميلة،
ثم جاءت مسرعة إلي،
فوضعت قدمي على الأرض في الحين،
حتى أشَرّف من استقبلتنى بأناقة.

ويقول غافودان (Gavaudan) في مستهل رعويته[13]:

L'autre dia per un mati
Trespassava per un simelh
E vi dejos un albespi
Encontra' l prim ray del solelh
Una toza que' m ressemblet
Sylh cuy ieu vezer solia
E destolgui' m de la via
Vas lieys rizen me saludet.

ذات يوم صباحا،
بينما أنا مسافر عبر تلة،
لمحت تحت شجرة،
على أشعة الشمس الأولى،

فتاة شابة تشبه تلك التي كنت
متعودا على رؤيتها،
فغيرتُ اتجاهي،
وقصدتها، فحيتني مبتسمة.

من خلال هذه النماذج نلاحظ أن المقطوعتين الأولى والثانية من كل قصيدة متماثلتان من حيث البناء. وأن البيت الأول الذي يبدأ بألفاظ: "في يوم من الأيام، بينما أنا أتجول..."، يكاد أن يكون البيت الاستهلالي للمقطوعة الأولى في جميع الرعويات الأوكسيتانية. والشيء نفسه يقال عن البيت الذي أوله: "وباتجاهها ذهبت..."، والذي يتصدر المقطوعة الثانية، فقد نجده بالشكل ذاته في أغلب الرعويات.

قصيدة ماركبرو التي تعَدّ أقدم رعوية في الشعر الأوكسيتاني(14)، تمثل الاتجاه الصحيح للأغنية الرعوية. ففيها يحاول الفارس إرضاء الفتاة الريفية أو الراعية، ولكن هذه الأخيرة تظهر أكثر ذكاء ويقظة حتى يدرك الغاوي أن لا جدوى من محاولاته. وفي الأخير يعترف الشاعر في الخرجة بالعقل السليم والشجاع للفتاة الريفية، التي هي، في الواقع، بنت بلده. وهذا النوع من الشعر يغلب عليه الطابع الشعبي.

بينما فتاة غي دوسال التي تظهر أقل حفاظا من فتاة ماركبرو، تستسلم بسهولة لإغراءات الفارس، بقولها: "ها أنا ذا تحت تصرفك، لأنني أحبك مدى الحياة". هذه الفتاة الريفية المقتنعة تمثل النوع الثانوي من الرعويات. وهذا لا يخدم الكورتوازية ولا مبادئ مخترعيها من التروبادور الذين يريدون البرهنة على أن المرأة الريفية قد تفطنت ولا يمكن استعبادها كما كانت من قبل.

أما طريقة غافودان، فهي تختلف تماما عن كل الأغاني الرعوية. فالفتاة الريفية التي يقصدها هي شيء آخر غير الحقيقة. وربما خيالية، وإن لم تكن كذلك فهي ملغزة. ومن هنا، نجد الشاعر غافودان قد استخدم القصيدة كلها رمزا. وهذا النوع من الشعر الذي تطغي عليه السرية، يريد الشاعر من خلاله، التعبير عن شيء آخر غير حقيقة القصيدة الشكلية. وقد يكون المقصود من وراء ذلك، سيدته الحقيقية الذي لم يتعود الشاعر، لسبب ما، أن يشير إليها مباشرة. فهو يقول: "فتاة تشبه تلك التي تعودت أن أراها..."، وهي سيدته الذي كان معتادا على رؤيتها. في هذه الحالة تكون الفتاة الريفية عند الشاعر سيدة متسترة.

4 - شعر المحاورة:

شعر المحاورة الأوكسيتاني يشترك في نظمه شاعران فأكثر، وهو ينقسم إلى عدة أشكال وأغراض. فبإمكان المحاورة أن تنظم في قصيدتين لشاعرين اثنين، إذ تبنى القصيدة الثانية على منوال القصيدة الأولى، وقد اختص هذا النوع من النظم بغرض الهجاء وهو يشبه إلى حد ما شعر النقائض عند العرب.

وقد تكتسي المحاورة طابع المجادلة وتقتصر على قصيدة واحدة، وفي هذه الحالة تتداول المحاورة من مقطوعة إلى أخرى، وهذه الطريقة نجدها أكثر شيوعا عند البروفنسيين، وقد اختص هذا النوع من النظم بغرضي المساجلة والمناظرة، وهما أهم أغراض شعر المحاورة الأوكسيتاني.

تسمى المساجلة في الشعر الأوكسيتاني (Tenso) وهي مناقشة شعرية اخترعها التروبادور، يتجادل فيها بالتتالي، شاعران حول أفكار متناقضة عن السؤال ذاته. المقطوعات المخصصة لكل طرف مجادل يجب أن تتخذ شكلا وعدد أبيات مماثلين لشكل وعدد أبيات مقطوعات الخصم. وقد تجادل الشعراء في مواضيع شتى إلا أن الموضوع الأساسي الذي اتفقت عليه أكثر المساجلات كان دون شك، موضوع الغزل[15].

لقد شكك جوزيف أنغلاد في أن تكون كل المساجلات قد اشترك في نظمها أكثر من شاعر واحد، فهو يعتقد أن بعض قصائد الحوار قد نظمها شاعر واحد وعبّر دوريا عن أفكاره وأفكار مخاطبه المفترض[16]، لأن في أغلب المساجلات لا يعرف عن الطرف الثاني سوى الاسم ويبقى تاريخ حياته مجهولاً. ومن بين هذه "التانسونات" المحاورة التي جرت بين التروبادور برنار دي فنتادور (Bernart de Ventadorn) وبيرول (Peirol)، الجونغلير الذي كان يستعين به الشاعر، لكن لم يتأكد بعد، ما إذا كان هذا الجونغلير شخصا حقيقيا أم وهميا. يقول برنار من القصيدة[17]:

Bernatz

Peirol, com avetz tant estat
Que non fezetz vers ni chanso ?
Respondetz mi per quel razo
Reman que non avetz chantat,
S'o laissetz per mal o per be,
Per ir' o per joi o per que,
Que saber en volh la vertat.

Peirols

Bernart, chantars no' m ven a grat
Ni gaites no' m platz ni' m sab bo ;
Mas car voletz nostra tenso,
N'ai era mon talan forsat.
Pauc val chant que del cor non ve ;
E pois joi d'amor laissa me,
Eu ai chant e deport laissat.

برنار

بيرول لماذا انقطعت منذ مدة
عن نظم أي نوع من الشعر،
اخبرني عن الغرض الذي شغلك عن الغناء.
هل يعود سبب ذلك إلى شر أم خير،
إلى حزن أم إلى فرح
أم إلى غرض آخر؟
أريد أن أعلم الحقيقة عن هذا الموضوع.

بيرول

برنار، إن الغناء لا يعجبنى
ولا أرغب فيه،
وبما أنك تريد أن نتجادل،
سأكون عنيفا من جهتى.
فالغناء لا قيمة له إن لم يصدر عن القلب،
وبما أن فرحة الحب تخلت عنى،
تركت كل غناء وكل سرور.

يتبين من كلام بيرول أنه ترك الغناء بسبب الحزن، لكن برنار دي فنتادور يعارضه في المقطوعة الثالثة قائلا: "بيرول، لقد ارتكبت حماقة كبيرة عندما عدلت عن الغناء لسبب تافه"، ثم يدافع الجونغلير عن مذهبه بآرائه وأسلوبه، ومن هنا يتجلى المغزى من قصيدة التانسو. وهذا النوع من الشعر

يحتم على الشاعر أن يكون لغويا بارعا وملتزما بمبادئ الكورتوازية، حتى لا يسقط في تفاهات قد تضر بقوانين الحب التي سطرها التروبادور. ومع ذلك، فليس ثمة حكم أخير على المساجلة، فقد تبقى دائما عرضة للنقد.

انتشار المساجلات عند التروبادور منذ النصف الأول من القرن الثاني عشر الميلادي أدى إلى ظهور نوع آخر من شعر المحاورة، هو شعر المناظرة الذي ارتبط بالقصور.

تسمى قصيدة المناظرة في الشعر الأوكسيتاني (Partimen) أو (Joc Partit) بمعنى لعبة الاقتراح أو المناظرة. وقد يشترك في نظمها شاعران أو أكثر. فالشاعر الذي يقوم بتنظيم المناظرة يقترح على مخاطبيه الاختيار بين عدد من الأسئلة المتناقضة حسب عدد الشركاء، وكل طرف يلتزم بالدفاع عن موضوعه النقيض (dilemme) الذي أسنِدَ إليه. فالشاعر البادئ بالمقابلة يختار النغمة والشكل العروضي واللغة الكورتوازية، ويفرض ذلك على شركائه[18].

وفي كل الحالات، تتضمن المناظرة افتراضات متناقضة، إذا كان الافتراض الأول كورتوازيا، يجب أن يكون الثاني عكس ذلك. فيجد الشاعر المجادل نفسه مجبرا على اختراع الإيغال والمبالغة المتناقضة تماما مع فكرة الخصم. تلك هي قواعد هذه اللعبة الشعرية.

ولا يختلف البارتمان عن التانسو من حيث الشكل إلا فيما يخص عدد الأطراف المشاركة، فهو يخضع للقوانين نفسها التي تبْنى عليها التانسو. لكن ثمة فرقا بينهما فيما يتعلق بالمواضيع المعالجة. ففي المساجلة، يناقش الخصم الفكرة دون قيد يذكر ويدافع عن رأيه بالكيفية التي يختارها بنفسه، أما في المناظرة، فالشاعر المبادر يفرض على الشاعر المشارك الاختيار بين فرضيتين، ويلتزم هو نفسه بالدفاع عن الفرضية التي تبقى له[19]. وقد تشمل المناظرة على أكثر من فرضيتين إذا كان عدد المشاركين أكثر من شاعرين. وفي الأخير يُعيّن الشركاء في غالب الأحيان، حكما يتمثل عامة في سيدة، حتى تحكم على المناظرة وتنصف الفكرة الأكثر كورتوازية.

ولعل المناظرة الشعرية الأكثر شهرة هي التي جمعت بين سافريك دي موليون (Savaric de Mauléon) وغوسلم فيدي (Gaucelm Faidit)، وأوك دي لا بكالاريا (Uc de la Bacalaria)، نقتطف من هذه القصيدة مقدمتها التي تحتوي على النقائض أو البدائل، وقد استهل هذه المناظرة الشاعر سافاريك مقترحا على مخاطبيه بقوله[20]:

غوسلم، سأطرح عليكما ثلاث مسائل غرامية،
ليختار كل واحد منكما المسألة التي ترضيه،

ويترك لي الأحرى، حسب رغبته:
سيدة لها ثلاثة عشاق، وحبهم لها يسبب لها
متاعب شتى. إذ لما يمثلون أمامها جميعا،
تتظاهر بأنها تحبهم كلهم، تنظر إلى واحد منهم
بحب، وتصافح يد الآخر بلطف، ثم تمس قدم
الثالث وهي مبتسمة له.
من هو الرجل الذي تحبه أكثر يا ترى؟

وقد اختلف هؤلاء الشعراء فيما بينهم وكل واحد منهم تشبث برأيه، حتى اتفقوا في الأخير على إحالة هذه المناظرة على محاكم الغرام. يقول سافاريك في مقطوعته الأخيرة: "غوسلم، لقد هزمتك في هذه المناقشة، وأنت أيضا أوك، وهذا لا شك فيه، وأريد أن يُعلن الحكم من قبل السيدة ماريا"[21]. ولا يريد غوسلم الاعتراف بالهزيمة بل يلح على أن تكون سيدته غيومة (Guihelma) حاضرة أثناء المحاكمة. وفي الأخير، يختم الشاعر أوك دي لا بكالاريا القصيدة بقوله: "غوسلم، إني متأكد من تفوقي عليكما وأستطيع أن أقاومكما، أعرف سيدة لطيفة قد نكلفها بالحكم. لكن أعتقد أن ثلاثة حكام واجب".

إن المصادر التاريخية لم تدون نتائج المحاكمات، وأغلب الظن أن بعض القصائد لم تمر بالمحاكم، بل اقتراح المحاكمة جاء تقليدا شعريا.

5 - شعر الخدمات:

يُسمى شعر الخدمات عند الأوكسيتانيين (Sirventés) وهي لفظة مشتقة من كلمة (sirven) بمعنى الخادم. ويُعد هذا النوع من الشعر من أهم سجلات التاريخ السياسي والاجتماعي.

يتضمن شعر الخدمات الأخلاق والهجاء والسياسة، وهي أغراض متناقضة. وشعر الخدمات لا يتمتع بشكل فني يميزه، لكنه يستعير من الكانسو أشكالها وأنغامها. وقد ينظم بعض الشعراء السيرفنتس لمعارضة الكانسو، فيتغنى السيرفنتس بأمجاد السيد مثلما تتغنى قصيدة الكانسو بأمجاد السيدة[22]. وهذا يدخل في باب المدح أيضا، وبعد ذلك يكون شعر الخدمات قد عالج كل المواضيع تقريبا ما عدا موضوع الغزل.

وقد يرجع ظهور السيرفنتس إلى تطور الخرجات في القصيدة البروفنسية[23]. لأن القفل

الأخير في الكانسو وهو الخرجة، يكون في أغلب الأحيان غير غزلي، يستخدمه الشاعر مخاطبا سيده، لطلب المساعدة أو يحثه على محاربة العدو أو التجند للحرب. ومن هذه الأبيات الختامية التي تختلف في محتواها عن الحب، يكون الباحثون الأوربيون قد افترضوا أصل السيرفنتس.

وهناك نماذج مختلفة من شعر الخدمات نذكر من بينها: السيرفنتس الأخلاقي الذي اشتهر به بيار كاردينال (Pèire Cardinal) وهو ينتقد انحطاط الأخلاق وفظاعة رجال الدين وانحراف المرأة في المجتمع. وفي إحدى قصائده[24]، ينتقد بيار كاردينال المجتمع البروفنسي الذي يرى فيه "أن العدالة تحاكم السراق ولا تنظر في دوافع السرقة. فهي تتسرع في الحكم دون معالجة ظروف السرقة، فالسارق، في نظر الشاعر، ليس الفقير الذي أخذ قطعة قماش أو الجائع الذي أخذ رغيفا، بل السرقة تتمثل في رجال الإقطاع وكبار الأعيان الذين يحتكرون ثروات المجتمع ويستغلون الضعفاء. وهذا الصنف من السراق لا يحاكم أبدا، لأنه هو الحكم".

السيرفنتس السياسي، وقد برع فيه الشاعر برطران دي بورن (Bertram de Born)، وهو ينتقد سيرة سيد، ويدافع عن مصالح سيد آخر، أو يساند سياسة حرب، أو حملة صليبية[25]. بالسيرفنتس السياسي يمكن لأسلوب التروبار أن يصبح سلاحا بين يدي الشاعر فهو يتوسط في نزاع النبلاء، ويدعو إلى الوعظ، أو يزيد من حدة الجدل[26]، أو يحرض النصارى على محاربة المسلمين[27]. فالشاعر البروفنسي إذن بإمكانه أن يحط من كرامة سيد أو تدعيم سلطة سيد آخر.

السيرفنتس الشخصي، وقد اشتهر به أيضا الشعراء برطران دي بورن وبيار كاردينال وبيار دوفرن (Pèire d'Alvernhe)، وهو شعر هجائي ينظم ضد الخصوم الشخصيين، أو ضد سيد، وحتى ضد السيدة التي لا تريد الخضوع لأهواء الفارس أو تتخذ خليلا غيره. هذه القصائد تبنى في الغالب على الشتائم، فهي مجردة من أي ذوق[28].

نجد في شعر الخدمات نوعا آخر يسمى "السيرفنتس كانسو"، يتحدث فيه الشاعر عن كل الأغراض التي تخطر على باله دون أن تربطها علاقة[29]. وفيه يخصص الشاعر لكل غرض مقطوعة واحدة، وهذا ما يحدث في أغلب الأحيان. ومن هنا نستطيع أن نقول إن السيرفنتس كانسو هو نوع من الشعر الهجين الذي يضم عددا كبيرا من المقطوعات المختلفة الأغراض.

في البداية لم يتضمن شعر الخدمات كل هذه الأغراض، بل كان مقتصرا على خدمة السيد وسعادته[30]. ولم تكن لهذه الأشكال أسماء اصطلاحية إلى أن استنبطها الباحثون من خلال ملاحظاتهم لتعدد أشكال ومعاني السيرفنتس، وهي المصطلحات نفسها التي عرفها الشعر العربي.

6 - الرثاء:

تسمى قصيدة المراثي في الشعر الأوكسيتاني (Planh) وهي لفظة مشتقة من اللاتينية (planctus). المرثية الأوكسيتانية كباقي المراثي، قصيدة محزنة تنظم على نغمة خفيفة. وهي لا تتميز بشكل خاص بل تنسج على منوال قصيدة سابقة إذ تستعير منها أشكالها.

يرى جانروا أن قصيدة الرثاء تكون قد تأثرت في نشأتها بالمراثي اللاتينية في القرون الوسطى، وأن مصادرها تعود إلى ما نظمه الإكليروس في العصور القديمة أثناء المآتم(31). غير أن رثاء شعراء التروبادور لم يظهر في منطقة البروفنس إلا في حدود سنة (532هـ - 1137م) على يد الشاعر سركامون الذي نظم قصيدة يرثي فيها الكونت غيوم العاشر نجل التروبادور الأول. فإذا كان سركامون أول تروبادور يتطرق إلى المرثية الأوكسيتانية فهو أيضا أول غسكوني ينظم الشعر بلغة أوك. وبناءً على ذلك، فمن غير المعقول أن يتأثر هذا الشاعر الجنوبي بمؤلفات اللاتين القديمة وتغيب عنه مراثي جيرانه الأندلسيين.

إن مرثية برطران دي بورن (Si tuit li dol e li plor e li marimen) تعد، بلا ريب، من أروع القصائد التي عرفها شعر الرثاء البروفنسي. وقد نظمها يرثي فيها الكونت الإنكليزي هنري (Henri au Court Mantel) الذي وافته المنية سنة (579هـ - 1183م) بمحضر من الشاعر نفسه، يقول في مستهلها(32):

Si tuit li dol e'lh plor e'lh marrimen
E las dolors e'lh dan e'lh chaitivier
Qu'om anc auzi en est segle dolen.
Fossen ensems sembleran tot leugier
Contra la mort del jove rei engles
Don rema pretz e jovens doloros
E'l mons oscurs et teintz e tenebros
Sems de tot joi ples de tristor e d'ira.

لو اجتمعت كل الأحزان والدموع والمصائب،
والآلام والمساوئ التي عرفها هذا العالم الحزين،
لظهرت خفيفة بالمقارنة
مع موت الملك الإنكليزي الشاب.

فاغتاظ الفضل والشباب،
وأصبح العالم مظلما،
مليئا بالأحزان والآلام.

هذه المرثية تتكون من خمس مقطوعات، وقد كرر الشاعر الألفاظ (marimen) بمعنى الأحزان، و(Engles) بمعنى الإنكليزي، و(ira) بمعنى الآلام، في كل المقطوعات، وهي الألفاظ التي تحتوي على قافية. وهذا مما يطلق عليه الباحثون الغربيون (mot-refrain) بمعنى اللازمة، وذلك للتركيز على الطابع المحزن للقصيدة.

أما الشاعر فولكي دي مرسيليا (Folquetz de Marselha) (ت 621هـ - 1231م) فكان يتخذ من الرثاء طريقا إلى الزهد، ومنه قوله في إحدى مراثيه التي نظمها في الفيكونت بارال (Barral de Baux) الذي وافته المنية سنة (588هـ - 1192م) [33]:

إن الله قد بيّن لنا أنه الوحيد الذي ينبغي أن نحبه،
ويجب أن نحتقر هذا العالم الشقي الذي لا ندوم فيه

وكان فولكي قد مهّد لهذه المرثية بذكر الفاجعة التي حلت بهذا السيد واستحضار صورة الموت وما تثيره في النفس من ضيق وأحزان.

ولم يقتصر الشعراء على رثاء الملوك والأمراء فقط، بل رثوا أيضا الأصحاب والسيدات والأبناء والبلدان. وكان رثاؤهم لبلدانهم يقترن في غالب الأحيان بالحنين؛ وهذه الظاهرة تكثر عند الشعراء الصقليين وعلى وجه الخصوص ابن حمديس الذي رثى وطنه في مواضع شتى من ديوانه. وهناك نوع من الحنين ظهر عند شعراء أوك ولم يقترن بالرثاء ولكن جمع بين الوطن والحبيبة.

7 - الشعر الديني:

إن الإحساس الديني لم يظهر قط عند شعراء المرحلة الأولى، وقد يغيب أيضا عند شعراء المرحلة الكلاسيكية، ولم ينظموا جميعهم شعرا دينيا[34]. وحتى الشعراء الذين شاركوا في الحملات الصليبية لم تكن مشاركتهم بدافع الدين، فجوفري روديل كان من الماجنين، وغيوم التاسع لم يتوان من العبث والمجون برفقة النساء وهو في طريقه إلى الأراضي المقدسة. وإن بعض الشعراء مثل رامبو كونت أورانج وبيار فيدال (Pèire Vidal) ذهبوا إلى أن يطلبوا من الله المساعدة والحماية من أجل تلبية رغباتهم الأكثر حسية[35].

إن الشعر الأوكسيتاني في عهد التروبادور على امتداد القرن الثاني عشر الميلادي، قد تجاهل الدين باستثناء بعض الإشارات المتناثرة في القصائد. هذه الفقرات العابرة مع أنها مبهمة تماما، لا تعَبّر في شيء عن الروح الدينية عند هؤلاء الشعراء الذين عبّروا من خلال أغانيهم عن سخطهم على سلطة الإكليروس إن لم يكن على الدين نفسه. أما الشعر الصوفي فقد ظهر مع المتأخرين أمثال بيار كاردينال الذي ذهب بالقصيدة الدينية إلى أبعد الحدود، إذ أضفى عليها أفكارا فلسفية، ومن ذلك قوله من إحدى قصائده مخاطبا الله جل جلاله[36]:

E farai vos una bella partia
Que' m tornetz lai don moc lo premier dia
O que' m siatz de mos tortz perdonatz
Qu' ieu no' ls fora si non fos natz enans.

سأقترح عليك اقتراحا جميلا،
ابعثني حيث كنتُ قبل ولادتي،
وإلا اغفر لي كل ذنوبي،
لأنني ما اقترفتها لو لم أكن موجودا.

هذا هو مفهوم الشاعر حول علاقة الإنسان بالله، وهي فلسفة غريبة لا تصدر إلا عن رجل دين متمرد. وقد ظهر الشعر الصوفي في منطقة البروفنس بعد الاجتياح الفرنسي أثناء الحملة الصليبية الألبيجية ونفوذ الكنيسة.

وهناك أنواع كثيرة من القصائد الدينية، منها القصيدة التي تعَبّر باسم الكنيسة أو تدافع عن مكتسباتها واتجاهاتها. ولما تصدت الكنيسة للقصائد الغزلية ودعت إلى محاربتها، نظم بعض الشعراء الموالين لها أشعارا يعارضون فيها شعراء الغزل، وكان على رأس هؤلاء المعارضين الشاعر التاجر فولكي دي مرسيليا الذي يقول في أقفال قصيدة له[37]:

La nuech vai e'l jorns ve
Ab clar cel e sere
E l'alba no's rete,
Ans ven belh'e complia.

الليل انجلى وجاء النهار،

في سماء صافية ومشرقة

لن يبقى الفجر مشدودا أبدا،

إنه يأتي جميلا وواضحا.

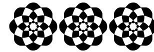
وكان فولكي قد استهل فجريته بتمجيد الله واشتياقه لرؤية الفجر.

غير أن بعض الشعراء قد عارضوا من جديد هذه المعارضات بطريقتهم، كالفجريات الغزلية التي تخلط بين الحب والدين وتكتسي طابعا ساخرا. ومنهم الشاعر غيرو دي بورناي (Guiraut de Bornelh)، الذي نظم أشهر فجرية له يدعو فيها ربه أن يسهر على لقاء غرامي. وقد ظل يصلي ويتضرع إلى الله من أجل راحة الحبيبين[38].

كما ظهرت أيضا القصيدة الدينية ذات الطابع العصياني التي تعبر باسم السيرفنتس، وهي موجهة ضد كبار الإقطاع وإرادة رجال الدين المهيمنين الذين كانوا يرون في التطور الثقافي والروحي عند الشعراء، تهديدا لسلطتهم. إن الشعراء الذين تهجموا على الكنيسة هم من رجال الدين الثائرين أمثال الشاعر بيار كاردينال الذي يرى أن قوة الرهبان لا تكمن في لباسهم أو عقيدتهم ولكن في حيلهم ومكرهم على الناس[39].

بالإضافة إلى ما سبق ذكره، فإن هؤلاء الشعراء المناوئين للكنيسة قد نظموا قصائد ينتقدون فيها التفسخ الأخلاقي ويدعون إلى إصلاح مجتمعهم الإنساني. وبعد انحطاط شعر التروبادور في نهاية القرن الثالث عشر الميلادي، ظهر في بداية القرن الرابع عشر الميلادي نوع من الشعر يسمى أغاني العذراء يتغنى فيه الشاعر بالسيدة مريم والدين المسيحي.

وفي الشعر الأوكسيتاني أغراض أخرى يصعب حصرها، وقد اكتفينا بأهم ما جاء به قدماء التروبادور في أشعارهم، وكل ما نظمه الذين جاءوا من بعدهم كان في معظمه تقليدا لهم. أما هذه المواضيع فلم تكن ذات معان عميقة، بل أغلبها طغت عليه بساطة المعاني وسرد الأحداث باستثناء تنوع القافية والطابع الوصفي اللذيْن مال إليهما التروبادور وبالغوا فيهما بإفراط شديد.



الهوامش الفصل الثالث:

1) André Berry : Anthologie de la poésie occitane, p. 46.

2) E. Hœpffner : Les Troubadours, p. 9.

3) J. Anglade : Les Troubadours, p. 56.

4) A. Jeanroy : Les chansons de Jaufré Rudel, pp. 3 - 4.

5) Pierre Burney : l'Amour, P. U. F., 2e éd., Paris 1977, p. 8.

6) Denis de Rougemont : Les mythes de l'amour, Ed. Gallimard, Paris 1972, p. 20.

7) E. Hœpffner : Les Troubadours, p. 14.

8) A. Jeanroy : La poésie lyrique des Troubadours, T.2, p. 299.

9) Aurelio Roncaglia: Antologia delle letterature medievali d'Oc e d'Oïl, Milano 1973, p. 384. - Cf. P. Bec : Anthologie des Troubadours, pp. 57 - 58.

10) E. Hœpffner : Les Troubadours, pp. 13 - 14.

11) Au. Roncaglia: Op. cit., p. 292. - Cf. J. Roubaud : Les Troubadours, p. 92.

12) P. Bec : Anthologie des Troubadours, pp. 53 - 54.

13) J. Anglade : Anthologie des Troubadours, Paris 1953, p. 109.

14) A. Jeanroy : La poésie lyrique des Troubadours, T.2, p. 286.

15) انظر،

Pierre Bec : Anthologie des Troubadours, pp. 42 - 43. - Cf. J. Roubaud : Les Troubadours, p. 46. - Cf. E. Hoepffner : Les Troubadours, p. 12.

16) J. Anglade : Les Troubadours, p. 62.

17) P. Bec : Anthologie des Troubadours, p. 43 ss.

18) J. Roubaud : Les Troubadours, p. 46.

19) A. Jeanroy : La poésie lyrique des Troubadours, T.2, p. 249.

20) P. Bec : Anthologie des Troubadours, pp. 47 - 48.

21) هي، دون شك، ماريا دي فنتادور التي عاصرت هؤلاء الشعراء، وقد اختيرت حكما في الكثير من قصائدهم. انظر،

A. Jeanroy : Op. cit., p. 260.

22) E. Hœpffner : Les Troubadours, p. 10.

23) J. Roubaud : Les Troubadours, p. 43.

24) A. Jeanroy : La poésie lyrique des Troubadours, T.2, p. 190.

25) لقد ذكر دانتي في "الكوميديا" برطران دي بورن ووضعه في الجحيم، لما قَدّم نصائح خاطئة إلى ملِكِه الشاب، كما جعل العداوة بين الأب والابن. انظر،

Dante Alighieri : La divine comédie, traduit par Henri Longnon, Ed. Bordas, Paris 1989,

p. 142.

26) J. Roubaud : Les Troubadours, p. 43.

27) Claude Charles Fauriel : Histoire de la poésie provençale, Tome 1, Paris 1846, réimpression Slatkine Reprints, Genève 1969, p. 12.

28) A. Jeanroy : Op. cit., p. 183.

29) E. Hœpffner : Les Troubadours, p. 12.

30) A. Jeanroy : Op. cit., p. 181.

31) Ibid., p. 238. - Cf. P. Bec : Anthologie des Troubadours, p. 28.

32) C. A. F. Mahn: Die werke der Troubadours, Genève 1977, Tome 2, p. 283. - Cf. J. Roubaud : Les Troubadours, p. 280.

33) J. Anglade : Les Troubadours, p. 170.

34) Ibid., p. 197.

35) Ibid., p. 200.

36) J. Roubaud : Les Troubadours, p. 352.

37) J. Anglade : Anthologie des Troubadours, p. 143.

38) J. Anglade : Les Troubadours, p. 200.

39) J. Roubaud : Op. cit., p. 346 ss.

الباب الرابع

الأثر الأندلسي في الشعر الأوكسيتاني

الفصل الأول

البناء الشعري الخارجي

1 - الأشكال الشعرية:

لم يعرف الشعر الأوربي نظام القافية إلا بعد مطلع القرن السادس الهجري (الثاني عشر الميلادي) على يد الشعراء التروبادور. إذ لم ترد القافية في الشعر اللاتيني والإغريقي[1]، وإن أوفيديوس، الذي يعتقد الأوربيون أن الأوكسيتانيين قد تأثروا بأفكاره في حبهم الكورتوازي، لم نجد في كل كتبهِ ولو قصيدة واحدة مقفاة على الأقل، ومن شعره هذه الأبيات[2]:

Ad mea, decepti iuuenes, praecepta uenite,
Quos suus ex omni parte fefellit amor
Discite sanari, per quem didicistis amare ;
Vna manus uobis uulnus opemque feret.
Terra salutares herbas eademque nocentes
Nutrit et articae proxima saepe rosa est.

تعالوا إلى دروسي، أنتم أيها الشباب المغفل
الذين لم تجنوا من حبكم سوى خيبة الأمل.
إن الذي علمكم الحب، يعلمكم أيضا الشفاء،
اليد التي جلبت لكم الجراح تجلب لكم أيضا الدواء.
فالأرض تنتج حشائش صحية وأخرى مضرة،
وغالبا ما يكون الشوك قريبا جدا من الوردة.

نلاحظ أن هذه المقطوعة لم تبنَ على قافية معينة، وكذلك أشعاره الأخرى التي تتحدث في مجملها عن الحب، لم تتميز بأية قافية تذكر. أما هوراس (Horace)[3] فهو أيضا لم يعرف شعره القافية، وكأن الشعر عنده كل شيء ما عدا القافية.

إن هؤلاء الشعراء، وهم رواد الأدب الروماني، لم يهتموا بالقافية في شعرهم، شأنهم في ذلك شأن الشعراء الإغريق الذين قيّدوا علومهم ومفاخرهم بالشعر لكنهم لم يراعوا نظام القافية في نظمهم.

وإن الأمم الأوربية التي جاءت بعدهم لم تعرف هي أيضا الشعر المقفى إلى غاية بداية القرن الثاني عشر الميلادي، وهو العصر الذي ظهرت فيه القافية لأول مرة في الشعر الأوكسيتاني.

يُعد غيوم التاسع أول شاعر من جنوب فرنسا أدخل نظام القافية بكل أنواعها إلى الشعر الأوربي. وبما أن الشعر العربي قد عرف القافية قبل غيره من أشعار الأمم الأخرى، فإن نظام القافية في الشعر الأوربي قد استورد من العرب، وكان غيوم التاسع أول من نظم القافية الموحدة التي اشتهر بها الشعر العربي، وذلك في ثلاث قصائد من ديوانه[4].

طرق الشعراء البروفسيون الشعر المصرع في الكثير من قصائدهم، وهذا النوع من النظم نجده عند العرب منذ العصر الجاهلي، كما طرقه أيضا الأندلسيون. لقد نظم برنار مارتي (Bernart Marti) قصيدة من هذا اللون يقول في أولها[5]:

Farai un vers ab son novelh
E vuelh m'en a totz querelar
Qu'a penas trobi qui m'apelh
Ni sol mi denhe l'uelh virar.
Trobat m'an nesci e fadelh
Quar no sai l'aver ajustar.

سأنظم أغنية بإيقاع جديد،
وأريد أن ألوم فيها جميع الناس،
لأنني لم أجد أحدا يكلمني،
أو على الأقل ينظر إلي.
لقد اعتقدوا أني ساذج وغبي
لأنني فقير ولم أقدر على الغنى.

نلاحظ من خلال هذه المقطوعة أن الشاعر استخدم القافية (أ ب، أ ب، أ ب)، فجعل صدر الأبيات على قافية وعجزها على قافية أخرى وهذا النوع من الشعر يُعد من الشعر التقليدي عند الشعراء العرب في المشرق والمغرب، وهو من الأراجيز.

لقد تطرق الشعراء الأوكسيتانيون إلى الأراجيز أيضا، ومنها الشعر المزدوج الذي قافيته (أ أ، ب ب، ج ج، س س)، وقد استخدموه في القصائد التعليمية والرسائل التي تسمى

(Ensenhamens)، ومن الشعر المزدوج قول أرنو دي ماراي من قصيدة طويلة، وهي رسالة غرامية أولها[6]:

Lo premier jorn, domna, que 'us vi,
M'entrer el cor vostr' amors si
Qu'ins en un foc m'aves assis,
C'anc no mermet, pos fon empris:
Focs d'amor es qu'art e destrenh,
Que vins ni aigua no'l destenh.

من أول يوم رأيتكم سيدتي،
دخل حبكم بعمق في قلبي،
لقد رميتموني في نار،
لم تهدأ يوما مذ اشتعلت:
هي نار الحب التي تحترق وتخنق،
لا ماء قادر على إطفائها ولا خمر.

كما استعمل هؤلاء الشعراء التسميط الشعري بكل أنواعه، ومنه المثلث الذي جاء عندهم بأشكال مختلفة، ومن ذلك قول بيار دوفرن من قصيدة أولها[7]:

Cantarai d'aquestz trobadors
Que canton de maintas colors
E'l pieger cuida dir mout gen ;
Mas a cantar lor er alhors
Qu'entrametre 'n vei cent pastors,
Qu'us non sap que's mont 'o 's dissen.

سأغني عن هؤلاء التروبادور
الذين ينظمون الأغاني من كل نوع.
حتى الشاعر الرديء منهم يفتخر بشعره
لكن عليه أن يغني في مكان آخر،
لأنني أرى مائة راع يشتغلون مثلهم،

ولا أحد منهم يدري طبيعة صوته.

لقد استخدم هذا الشاعر في قصيدته نظام القافية (أ أ ب، ج ج ب، س س ب). ومن الشعراء من استخدم أشكالاً أخرى، كالقصيدة التي نظمها بلغة أوك الشاعر البيريني سيبريان ديبورين (Cyprien Despourrins) (ت 1162هـ - 1749م)[8]، والتي تتشكل من القافية (أ أ أ، ب ب ب، ج ج ج، س س س)، وغيرها من الأشكال التي وردت عند قدماء شعراء أوك والمحدثين، ولم ترد في الشعر الأوربي الذي سبقهم.

إن هذه الأشكال ألفناها عند الشعراء العرب في المشرق والأندلس قبل ظهور الشعر الأوكسيتاني في أوربا، إذ هناك موشحات وأزجال تكاد تكون تسميطا مثلثا أو مثلثا بحتْ، ومن هذا النوع قول محي الدين بن عربي من إحدى موشحاته التي أولها[9]:

سرائر الأعيان	لاحت على الأكوان	للناظرين
والعاشق الغيران	من ذلك في حران	يبدي الأنين
يقول والوجد	أضناه والبعد	قد حيره
لما دنا البعد	لم أدر من بعد	من غيره
وهيم العبد	والواحد الفرد	قد خيره
في البوح والكتمان	والسر والإعلان	في العالمين
أما هو الريان	يا عابد الأوثان	أنت الضنين

هذه الموشحة تتكون من أقفال وأبيات، لكن قافيتها التي جاءت على هذا النحو (أ أ ب، أ أ ب، ج ج د، ج ج د، أ أ ب، أ أ ب)، تجعلها لا تختلف كثيرا عن القصائد المسمطة.

ومن الأزجال أيضا ما يتفق مع المثلث، ومنه قول ابن قزمان من زجل له، أوله[10]:

أدرْ عليّ ما الدوالي   واسقن سرّ مولى الموالي

إن وفا ليْ

وما أظنّ يوفي بما قال

وذا الصَبَرْ على بُعْدُ قد طال

وعِشقُ عندي أوْكد الأشغال

محال هُو أن نرى عن سالي   إذا هجرن، يا قومْ، غزالِي

هُو في بالي

هذا الزجل لا يختلف عن الموشحة السابقة إلا أن قافيته التي نرمز لها بحروف (أ أ أ، ب ب ب، أ أ أ، ج ج ج، أ أ أ) تجعله يشبه إلى حد بعيد المثلث البحت الذي استخدمه الأندلسيون والبروفنسيون. وهناك نوع آخر من القصائد لا يختلف عن المثلث، وهو ما يُقرأ على خمسة أوزان، ظهر في صقلية على يد علي بن عبد الرحمن البلنوبي[11] وهو من القرن الخامس الهجري.

وقد استخدم الشعراء البروفنسيون ومن نظم بلغتهم القصائد المربعة والمخمسة وغيرها من الأشكال التي نجدها في المسمطات العربية والموشحات والأزجال. وفي نهاية القرن السادس الهجري (الثاني عشر الميلادي) أدخل الإيطاليون إلى الشعر الأوكسيتاني القصائد المسدسة (Sextine) وقد اشتهر بها الشاعر صورديللو (Sordel) الذي نظم بلغة أوك. ويبقى أثر الموشحات والأزجال أهم خصوصية الشعر الأوكسيتاني في هذا المجال.

2 - بناء القصيدة:

أ) المطلع:

في الشعر الأوكسيتاني يستهل الشعراء قصائدهم بالمطلع مثلما يرد في الموشحات والأزجال عند الأندلسيين. وقد استخدم البروفنسيون مختلف الأشكال الاستهلالية، من المطلع المتكون من شطر واحد إلى المطلع المركب من عدة أشطار. ومثال المطلع المتكون من شطر واحد، قول السيدة كاستيلوزا (Na Castelloza) من قصيدة أولها[12]:

Ja de chantar non degr' aver talan,
Quar on mais chan
E pieitz me vai d'amor,
Que planh e plor.
Fan en mi lor estatge.

ليس لي الرغبة في الغناء،
لأنني كلما غنيت
زاد حبي حزنا،
وأن الأنين والبكاء
جعلا مني مقاما لهما.

وقد استخدم البروفنسيون المطلع المركب من شطرين (أ أ) في بعض أشعارهم، ومن ذلك قول أحدهم من أغنية راقصة على لسان المرأة التعيسة في زواجها أولها[13]:

Coindeta sui, si cum n'ai greu cossir
Per mon marit, quar no-l voil ne-l desire,
Qu'eu be 'us dirai per que son aissi drusa
Quar pauca son, e joveneta et tosa
E degr' aver marit don fos joiosa
Ab cui toz temps pogues jogar e rire.

أنا جميلة لكنني في همّ كبير،
بسبب زوجي الذي لا أرغب فيه،
وسأقول لكم لماذا أنا عاشقة كذلك،
لأنني طفلة صغيرة وشابة،
أريد إذن زوجا يوفر لي السعادة،
ومعه أمرح وأضحك دائما.

هذه الأغنية تشبه الكثير من الأزجال التي وردت في ديوان ابن قزمان. وقد نظمها صاحبها على قافية شكلها (أ أ، ب ب ب أ، ج ج ج أ، س س س أ). ويرد في الشعر الأوكسيتاني المطلع المركب من ثلاثة أشطار، كما أكثر الشعراء كذلك، من المطالع المتكونة من أربعة أشطار في أشعارهم. وهذا النوع الأخير ركزت عليه الموشحات دون غيره من المطالع الأخرى. ومن القصائد ذات المطلع المتكون من أربعة أشطار، قول زعيم النهضة الأوكسيتانية، الشاعر بيار دي غاروس (Pèir de Garros) (ت 991هـ - 1583م) من قصيدة أولها[14]:

Sus anats hilhas de Laytora
La nobia qui ven arculhi,
Tornatz gojatas de bon' hora
Qui la juncada vatz culli,
Portatz pleas descas
De verduras phrescas,
Et qan' tornaratz,
Man a man juntadas,

Gayas, enphlocadas,
Una canson diratz.

يا بنات "لكتورا"، اذهبنَ
لتستقبلن العروسة الآتية،
أيتها الفتيات، ارجعنَ باكرا،
أنتن اللائي ستقطفنَ أزهار الفرح
احملن سلاتكن المليئة
بالأزهار اليانعة
وعندما ترجعنَ،
ستمدن أيديكن
مزينات بالأزهار
وستغنينَ أغنية.

إن الشعراء البروفنسيين تطرقوا فعلا إلى مختلف المطالع في قصائدهم، لكنهم لم يكونوا مبدعين فيها، لأن كل هذه النماذج وردت عند الشعراء الأندلسيين في الموشحات والأزجال قبل عصر التروبادور. فمن المطالع المفردة التي استهلت بها الأزجال قول ابن قزمان من زجل أوله[15]:

ذابَ نَعشَقكَ نجيمَهْ
من يحبّك ويموتْ فيك؟
إن قتلتُ عاد يكون بيك
لو قدر قلبي يَخليك
لم يَدَبَّرْ ذا النُغَيمَهْ

وقال ابن زهر الأندلسي من موشحة مطلعها مركب من شطرين هذا أولها[16]:

أيها الساقي إليك المشتكى   قد دعوناك وإن لم تسمع
ونديم همت في غرته
وشربت الراح من راحته
كلما استيقظ من سكرته
جذب الزق إليه واتكا   وسقاني أربعا في أربع

كما استخدم الأندلسيون المطالع المركبة من ثلاثة أشطار وكذلك المطالع المركبة من أربعة أشطار التي أكثروا منها في موشحاتهم.

ب) القفل:

الأقفال عند الشعراء البروفنسيين منها ما يكون عدد أشطاره عدد أشطار المطلع نفسه، ومنها ما يكون عدد أشطاره نصف عدد أشطار المطلع. فمن الأقفال التي عدد أشطارها نصف عدد أشطار المطلع، قول الشاعر ماركبرو في مستهل قصيدة له[17]:

Tant cant bons jovens fon paire
Del segle e fin' amors maire,
Fon proessa mantenguda
A cellat et a saubuda ;
Mas aras l' an avilada,
Duc e rei et emperaire.

ما دام الشباب الصالح هو أبو
هذا العصر والمحبة الطيبة هي الأم،
فالمروءة ستبقى دائما أصيلة
سواء جهلها الناس أم علموها؛
لكن الذين يسيئون لها اليوم،
هم الدوق والملك والإمبراطور.

يتركب المطلع في هذه القصيدة من شطرين متحدي القافية والقفل من شطر واحد في القافية نفسها، وهذه الطريقة سارت عليها أغلب أزجال ابن قزمان، فمن ذلك قوله من زجل أوله[18]:

ترى يا همي، متى تنجلي؟
واش ذا الهجران، يا بني، يا علي؟
لقد عذبْني عشقك، يا مَلول
تزول أنت عنّي وهُو لا يزول
لس ندر ما كان الهم ما نقول
فلس يعذرني إلا مَن بُلِي

وكان غيوم التاسع أول شاعر أوربي استخدم الأقفال في الشعر الأوكسيتاني إلا أنه أحدث تغييرا طفيفا خرج بها خروجا قليلا عن النماذج الأندلسية، فمن ذلك قوله من إحدى قصائده[19]:

Ben vuelh que sapchon li pluzor
D'est vers si 's de bona color,
Qu 'ieu ai trag de mon obrador :
Qui 'ieu port d'ayselh mestier la flor,
Et es vertaz
E puesc ne traire l' vers auctor
Quant er lassatz.

أريد أن يعلم جميع الناس
عن روعة هذه القصيدة التي صنعتها،
إني في هذه الحرفة،
أحمل لواء هذا الفن.
وسأجعل من هذه القصيدة
عندما تتم وتصبح عقدا مرصعا،
شاهدا على ذلك.

هذه القصيدة التي تذكرنا بفخر ابن قزمان وزعمه بأنه حامل لواء الزجل وإمام الزجالين على الإطلاق، يكون رسم قافيتها (أ أ أ أ، ب أ ب). ومن خلالها نلاحظ أن غيوم التاسع قد أحدث بعض التغيير على القفل الأندلسي، بأنْ أدخل على القفل شطرا آخر قافيته من قافية أقسمة البيت.

وفي الشعر الأوكسيتاني يعمد الشعراء إلى تفريق الأقفال عن غيرها من عناصر القصيدة بواسطة القصر أو الطول. ومثل هذه القصائد نُسِجَ على منوال الموشحات. وقد تخلو القصيدة الأوكسيتانية من المطلع وتكتفي بالأقفال، شأنها في ذلك، شأن الموشحات والأزجال الأندلسية، ومن أمثلة ذلك، قول ألفونسو الثاني ملك أراغون (ت 593هـ - 1196م) من قصيدة أولها[20]:

Per mantas guizas m'es datz
Joys e deport e solatz :
Que per vergiers e per pratz,
E per fuelhas e per flors.

أشياء شتى تجعلني أشعر

بالسرور والبهجة والفرح:

وأيضا من خلال البساتين والحقول

والأوراق الخضراء والأزهار.

ومن هذا النوع أيضا، الفجريات التي تخلو من المطلع والتي تكون مقطوعاتها على هذا الرسم (أ أ أ ب، ج ج ج ب، س س س ب)[21]، فهي تتخذ شكلا مربعا، لذلك يعتقد جماعة من الباحثين الأوربيين أن الشعر الأوكسيتاني قد تأثر في شكله المربع بالأشكال اللاتينية القديمة محتجّين في ذلك بقطعة شعرية يتيمة يُعتقد أنها نُسختْ في حدود القرن الثامن الميلادي[22].

غير أن الشكل المربع وُجد في أشعار العرب قبل القرن الثاني الهجري، استخدمه الشعراء في الأراجيز والمسمطات كما استخدمه الأندلسيون فيما بعد. ولعل أول من ذهب بهذا النوع من النظم إلى أبعد الحدود هو الزجّال ابن قزمان الذي جاءت أغلب أزجاله مبنية على هذا التربيع، ومن ذلك قوله من زجل أوله[23]:

ما دامت الدنيا عِزك يدوم

وأنتم أهل الجاه وأهل العلوم

وهم كبار الناس مثل النجوم

وهم بني حمدين مثل البدور

نحفظ أنا زجلك ونَنْشد

ونجعل الحاسد أن يحسد

ونشتم أيْمَا كان معك عَد

ألقَ الله في راس ضربة شقور

ويُعد غيوم التاسع أول من أدخل الشكل المربع إلى الشعر الأوكسيتاني لتأثره العميق بالأزجال الأندلسية، وهذا يتجلى في قصيدته الأخيرة المثبتة في ديوانه، والتي يقول في مستهلها[24]:

Pos de chantar m'es pres talentz,

Farai un vers, don sui dolenz ;

Mais non serai obedienz

En Peitau ni en Lemozi,

Qu'era m'en irai en eisil ;
En gran paor, en gran peril,
En guerra laissarai mon fil
E faran li mal siei vezi.

بما أن الرغبة تدفعني إلى الغناء،
سأنظم قصيدة في موضوع يحزنني،
أبدا لن أكون خاضعا لسيدة،
لا في "بواتو" ولا في "ليموزي"
سأرحل هكذا إلى المنفى
بخوف شديد وخطر كبير،
إلى الحرب، وسأترك ابني،
لكنني أخشى من جيرانه عليه.

وليس صدفة أن نجد بعض الشعراء البروفنسيين المحدثين قد نظموا قصائد باللغة الأوكسيتانية ذات أقفال باللغة اللاتينية، لأن هذه الطريقة أول من اخترعها، كما نعلم، الوشّاحون الأندلسيون، وقد حاكاهم البروفنسيون منذ التروبادور الأول غيوم التاسع الذي كان يستخدم فقرات برمتها بلغة غير مفهومة ضمن قصائده. فمن القصائد التي جاءت أقفالها باللغة اللاتينية، قول الشاعر فالير برنار (Valère Bernard) (ت 1355هـ - 1936م) في عاهرة من قصيدة أولها[25]:

Poues plus fa tira, siés carougno !
Cadun ti raco sus la trougno !
Ti fugisson coumo la rougno !
Ave regina cœlorum.
Estre pas mai que la fangasso,
Mounte cadun passo e repasso,
O long martíri dei bagasso !
Consolatrix afflictorum.

لن تذهبي بعيدا إنك امرأة حقيرة
كل الناس رفضوا النظر في وجهك

وتجنبوك، غضبٌ أنتِ أيتها
الملكة، ولستِ إلا فاجرة،
وكل الناس يعلمون بذلك،
فانتظري أذن التعزية أيتها الميتة.

هذه القصيدة مربعة الشكل وقافيتها رسمها (أ أ أ ب، ج ج ج ب، س س س ب)، وهو الشكل الذي ظهر في الشعر الأوكسيتاني منذ نشأته على يد الشعراء التروبادور كما ظهر أيضا عند الزجالين الأندلسيين من قبلهم. إلا أن أقفال هذه الأغنية جاءت باللغة اللاتينية، لأن الشاعر أراد من وراء ذلك أن يضفي عليها طابع الغناء الجماعي الذي كان يُعتمد في الكنائس. وقد تأثر الإكليروس في هذا المذهب بأغاني التروبادور. أما هذه الطريقة التي تتمثل في ترديد الأقفال بصوت جماعي، فقد اخترعها زرياب ضمن ابتكاراته الموسيقية والغنائية، وكان زرياب قد عاش في الأندلس قبل ظهور الحركة التروبادورية، بل قبل ظهور الموشحات والأزجال[26].

ج) البيت:

ترد الأبيات في الشعر الأوكسيتاني متفاوتة الأقسمة، فمنها ما جاء مركبا من أربعة أشطار مع قفل من شطر واحد، وهذا الشكل استخدمه الأندلسيون في المخمسات والأزجال. ومن أمثلة الشعر الأوكسيتاني، قول أحد البروفنسيين من مستهل أغنية راقصة[27]:

A l'entrada del temps clar, eya
Per joia recomençar, eya
E per jelos irritar, eya
Vol la regina mostrar
Qu'el es si amorosa.

في أيام الربيع الأولى،
من أجل تجديد الفرح
وإثارة الغيور،
أرادت الملكة أن تظهر
كم هي عاشقة.

هذا النموذج من أكثر الأشكال انتشارا في الشعر المقطعي العربي، وقد نظمه الأندلسيون

تخميسا وتوشيحا وتزجيلا، ومن ذلك قول ابن زيدون في مستهل مخمس له[28]:

أقرطبة الغراءُ هل فيكِ مطمع؟
وهل كَبِدٌ حَرّى لِبَيْنكِ تنقع
وهل لليالِيك الحميدة مرجع
إذ الحُسن مرأىً فيكِ واللهو مسمع
وإذ كَنَفُ الدنيا لديك مُوَطأ
ويا ربّ ملهىً "بالعقيق" ومجلس
لدى ترعةٍ ترنو بأحداق نرجس
بطاحُ هواءٍ مُطْمع الحال مُؤيس
مَغيم، ولكن مِن سنا الراح، مُشمس
إذا ما بدت في كأسها تتلألأ

وفي الشكل نفسه، جاءت الكثير من الموشحات والأزجال، فمن ذلك قول ابن بقي من إحدى موشحاته وقد استخدم القفل المركب من شطرين[29]:

ما لهذا الحب يا قوم، يجد ولا يبلى
فذروا عذلي، فإني قد خضعت لكم ذلا
طالما قطع أنفاسي، وشيبني طفلا
حسبكم لو قيل لي قم، لم يقم جسدي بالله
من هوى غايتي سؤلي، والصبا مني مدهوش
مستتر بجناحي طير ماله ريش
شفاني حب غزال جل عن كل التماثيل
صيغ من نور صفا الياقوت أو عظم الفيل
ساحر الطرف رخيم في صفة البراطيل
طيب الشم لذيذ اللثم حلو التقبيل
غير أن في فؤاد من يهواه جمر مفروش
يا محبيه ألا موتو بذلك أو عيش

وقد استخدم البروفنسيون الطريقة ذاتها في شعرهم، وهذا رامبو دي فاكيرا ينظم البيت مع

القفل المتركب من شطرين فيقول(30):

Altas undas que venez suz la mar
Que fay lo vent çay e lay demenar
De mun amic sabez novas comtar
Qui lay passet no lo vei retornar.
Et oy deu d'amor,
Ad hora 'm dona joi et ad hora dolor.
Oy aura dulza qui vens dever lai
Un mun amic dorm e sejorn'e jai
Del dolz aleyn un beure m'aporta-y,
La bocha obre per gran desir qu'en ai
Et oy deu d'amor,
Ad hora 'm dona joi et ad hora dolor.

أيتها الأمواج العالية التي تأتي من البحر
ويحركها الريح من هنا وهناك،
هل تعرفين أخبارا عن حبيبي
الذي قطع إلى هناك ولم أره قد رجع.
يا رب من هذا الحب،
تارة يمنحني الأمل وتارة أخرى الألم.
أيها النسيم العليل الذي يأتي من هناك
حيث يرقد حبيبي ويقيم وينام،
من نفسه العذب أعطني أشرب،
أفتح فمي بكل ما أملك من رغبة
يا رب من هذا الحب،
تارة يمنحني الأمل وتارة أخرى الألم.

من خلال هذه القصيدة التي تتشكل من القافية (أ أ أ ب ب، ج ج ج ج ب ب، س س س س ب ب) نرى هذا الشاعر البروفنسي قد كرر القفل بالألفاظ نفسها بعد كل مقطوعة من

مقطوعات القصيدة، وهذه الطريقة تنتشر في الأزجال الأندلسية وخاصة عند الششتري[31].

كما نظم البروفنسيون البيت المتكون من خمسة أقسمة مع قفل من شطر واحد[32]. ولم يكتفوا بنظم المقطوعة ذات القفل المتكون من شطر أو من شطرين، بل نظموا الأقفال المركبة من ثلاثة وأربعة وخمسة أشطار على غرار ما نجده في الشعر المقطعي الأندلسي.

لقد بَرَعَ الشعراء الأوكسيتانيون في القوافي ولم يكتفوا بما نقلوه عن الأندلسيين بل أضافوا أشكالاً أخرى إلى شعرهم، كما غيّروا في الكثير من عناصر القصيدة. فمثلا نجد ماركبرو ينظم الأبيات على قافية واحدة وفي كل المقطوعات[33]، وهذا نادرا ما نصادفه عند الأندلسيين.

ولعل الموشحة النموذج التي نَسَجَ على منوالها الكثير من الشعراء البروفنسيين، هي موشحة أبي بكر الأبيض الأندلسي (ت 525هـ - 1130م) التي منها[34]:

ما لذ لي شرب راح　　على رياض الأقاح

لولا هضيم الوشاح　　إذا أتى في الصباح

أو في الأصيل

أضحى يقـول

مـا لـلـشـمـول

لطمت خدي

وللـشـمـــال

هبــت فـمـال

غصن اعتدال

ضمـــه بردي

كان التروبادور ماركبرو من الشعراء الأوربيين الذين حاكوا هذه الموشحة في قصائدهم الأوكسيتانية، وقد ضمن قصيدته المشهورة "الزرزور" هذا الشكل إذ يقول منها[35]:

Estornel, cueill ta volada

Deman, ab la matinada,

Iras m'en un' encontrada

On cugei aver amia

Trobaras

E veiras
Per que vas,
Comtar l'as
E 'ill diras
En eis pas
Per que se traslia.

اذهب أيها الزرزور،
غدا في الصباح الباكر،
ستمر بالبلاد،
وربما تجد حبيبتي
هناك وتراها،
وهذه هي مهمتك،
ستقول لها
وتسألها
في الوقت نفسه
لماذا خدعتني
ورجعت عن قولها.

وكان ماركبرو قد نظم قصيدة أخرى في الغرض والشكل نفسهما مطلعها "الزرزور لا يتأخر". وقد تبيّن أن هذه القصائد التي نظمها هذا الشاعر هي مطابقة لموشحة أبي بكر الأبيض من حيث الشكل. وهناك أمثلة أخرى في الشعر الأوكسيتاني تشبه موشحة أبي بكر الأبيض[36].

د) الخرجة:

تعوّد الشعراء البروفنسيون على تذييل قصائدهم بقفل يُسمّى (finida) بمعنى الخرجة. ظهرت الخرجة لأول مرة في الموشحات ثم في الأزجال، ولم يعرف الشعر الأوربي الخرجة قبل التروبادور الذين عاصروا أشهر الوشاحين والزجالين في الأندلس.

ترد الخرجة في الشعر الأوكسيتاني بأشكال مختلفة، لكن أغلبها لم يخرج عن نطاق الشكل الأندلسي. فالخرجة عند الأندلسيين هي القفل الأخير من الموشحة أو الزجل، أما في الشعر

الأوكسيتاني فقد تكون بعض الخرجات القفل الأخير من القصيدة، والبعض الآخر يأتي بعد القفل الأخير مباشرة وبالقافية نفسها.

جاءت الخرجة في القصائد الأوكسيتانية قسَيما مفردا كما جاءت أيضا مركبة من عدة أقسمة، وهذا هو الشائع عندهم. فقد تكون الخرجة مركبة من ثلاثة أشطار، كما نجد أيضا الخرجة المركبة من أربعة أشطار. غير أن البروفنسيين لم يكتفوا بخرجة واحدة فمنهم من نظم خرجتين متتاليتين في آخر القصيدة، وهذا ما لم نره عند الأندلسيين. وكان غيوم التاسع أول من نظم القصيدة ذات الخرجتين، ومن ذلك قوله في الجزء الأخير من قصيدة له(37):

Del vers vos dig que mais en vau
Qui ben l'enten ni plus l'esgau
Que'l mot son fag tug per egau
   Cominalmens,
E'l sonetz, qu'ieu mezeis me'n lau,
   Bos e valens
- A Narbona, mas ieu no 'i vau,
   Sia 'l prezens
Mos vers, e vuelh que d'aquest lau,
   M' sia guirens.
- Mon Esteve, mas ieu no 'i vau,
   Sia 'l prezens
Mos vers e vuelh que d'aquest lau
   Sia guirens.

أقول لكم فيما يتعلق بهذه القصيدة
إنها جديرة بالاهتمام،
إذا ما سمعها أحدكم واستعذبها،
لأن كل مقطوعاتها نُظمت على وزن واحد،
ومن حقي أن أفتخر بها،
لأنها جيدة وجميلة.
- فلتمض هذه القصيدة إلى ناربونة

بما أنني لن أذهب

وتقدمْ إلى سيدتي،

أريد بهذا المدح أن تكون قصيدتي ضامنا لي.

- فلتقدمْ هذه القصيدة إلى سيدتي،

بما أنني لن أذهب،

وأريد بهذا المدح

أن تكون هذه القصيدة ضامنا لي.

نلاحظ من خلال أبيات هذه القصيدة أن الشاعر قد تعمّد تكرار الأشطار الثلاثة الأخيرة في الخرجة الثانية، حتى يتبين للسامع أن هاتين المقطوعتين الصغيرتين هما خرجة القصيدة.

إن تذييل البروفنسيين قصائدهم بالخرجات ليؤكد مدى تأثر هؤلاء الشعراء الأوربيين في نظمهم بالشعراء الأندلسيين من وشاحين وزجالين. والذي تجدر الإشارة إليه، هو أن الخرجات الأوكسيتانية تطرقت إلى المواضيع نفسها التي طرقها الأندلسيون في خرجاتهم، وأن الخرجات الأوكسيتانية أيضا جاءت مطابقة تماما للخرجات الأندلسية من حيث الشكل والقافية.

3 - الشكل الحواري:

تبنى القصائد الحوارية على عدد من المقطوعات، يتناوب على نظمها شاعران وهي المساجلات التي تختلف شكلا ومضمونا عن أشعار الحوار الأوربية التي سبقتها كالمأدبات وغيرها من أشعار اليونان والرومان التي لا علاقة لها بالشعر الغنائي الأوكسيتاني.

والشرط في قصيدة المساجلة أن تكون مقطوعة الشاعر الثاني مطابقة لمقطوعة الشاعر الأول من حيث القافية والوزن وعدد الأبيات. وقد تنظم المساجلة في مجلس بحضور الشاعريْن كما تنظم أيضا بالمكاتبة مقطوعة بمقطوعة، وفي أحيان أخرى، يكون الشاعر الثاني وهميا وتنظم القصيدة كلية من قبل شاعر واحد فقط. ففي هذه الحالة، قد لا يكون الطرف الثاني شاعرا، وقد يكون الشاعر الثاني امرأة كما قد يكون مَلِكا أو أميرا. ويُعد التروبادور رامبو دورانج من أكثر الشعراء الذين نظموا المساجلات بمشاركة الرجال والنساء على السواء، ومن القصائد التي نظمها في هذا الموضوع، التانسو الذي كتَبَهُ بالاشتراك مع الشاعر غيرو دي بورناي، والذي أوله[38]:

- Era'm platz Giraut de Bornelh.

Que sapcha per c'anatz blasman,

Trobar clus ni per cal semblan,
Aisso 'm digatz.
Si tan prezatz
So que vas totz es comunal,
Car adonc tuch seran egal.
- Senher Linhaure no-m corelh,
Si quecs se trob'a so talan.
Mas me eis volh jutjar d'aitan,
Qu'es mais amatz.
Chans e prezatz.
Qui-l fai levet evenansal,
E vos no m'o tornetz a mal.

- يعجبني الآن يا غيرو دي بورناي،
أن أعرف لماذا توبخون
الأسلوب المغلق، ولأي سبب،
قلْ لي إذا ما كنتم
تحبذون كثيرا
ما يراه الناس عاديا،
فبهذه الصفة يكونون متساويين.
- سيدي لينور، أنا لا أشتكي
إذا ما نظم كل حسب رغبته،
لكنني أحكم، فيما يخصني،
على ما هو محبوب أكثر،
الغناء وما يُرغب فيه،
إذا كان الغناء مفهوما ومهذبا،
لا ينبغي التحامل عليه.

يرد في الشعر الأوكسيتاني نوع آخر من شعر المحاورة وهو المناظرة، التي يشترك في نظمها

شاعران فأكثر. وفي الشعر الحواري، طبيعة الموضوع تلزم التفريق بين قصيدتي المساجلة والمناظرة اللتين لهما شكل مميز يختلف عن أي حوار شعري آخر.

ظهر شعر المحاورة عند الأندلسيين قبل نشأة الشعر الأوكسيتاني وهو مستمد من شعر المساجلات والمناظرات العربي. وفي الشعر الأندلسي نجد طرقا مختلفة في نسْج هذا النوع من الشعر، فقد يشترك في نظم القصيدة شاعران أو أكثر، وقد يكون الشاعر الثاني امرأة شاعرة، أو مَلِكا أو أميرا، وقد تنظم هذه القصائد في مجلس أنس أو في قصر، كما قد تحدث بالمكاتبة.

غير أن الشاعر الأندلسي لا يلتزم بالضرورة طريقة نظم الطرف الآخر لهذا النوع من الشعر باستثناء الوزن، فقد تكون قوافي مقطوعات الشاعر الثاني مغايرة لقوافي مقطوعات الشاعر الأول، كما قد تختلف أقسمة المقطوعة الواحدة عن أقسمة المقطوعة الأخرى من حيث العدد. بيْد أن هناك قصائد جاءت فيها مقطوعات الشاعر الثاني مطابقة لمقطوعات الشاعر الأول من حيث الشكل، ولكن أغلب شعر المحاورة المقطعي لم يكن من الموشحات والأزجال.

وقد يلتزم الشعراء في تناوبهم على النظم بشكل القصيدة المقطعية، فيتفقون على الوزن وعدد الأبيات والقافية الأساسية. ومثل هذا النظم لم يختلف عنه في شيء ما جاء به البروفنسيون إلا في الغرض. ومن ذلك ما اجتمع على نظمه الإمام ابن قزمان ورفاقه. جاء في "المقدمة" نقلا عن ابن سعيد ما نصه: وكان ابن قزمان مع أنه قرطبي الدار كثيرا ما يتردد إلى إشبيليه وينتاب نهرها، فاتفق أن اجتمع ذات يوم جماعة من أعلام هذا الشأن وقد ركبوا في النهر للنزهة ومعهم غلام جميل الصورة من ثروة أهل البلد وبيوتهم وكانوا مجتمعين في زورق للصيد فنظموا في وصف الحال، وبدأ منهم عيسى البليد فقال[39]:

يطمع بالخلاص قلبي وقد فاتُ
وقد ضم العشق لشهماتُ
تراه قد حصل مسكين في محناب
ويقلق وكذاك أمر عظيم صاب
توحش الجفون الكحال أن غاب
وذيك الجفون الكحال ابلاتُ

ومنه لابن الحسن المقري الداني:

نهار مليح يعجبني أوصاف
شراب وملاح من حولي قد طاف

والمقلين يقول نعم في صفصاف
والبوري يقول أخرى في مقلاتُ

ومنه لأبي بكر بن مرتين:

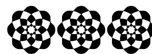
الحق تريد حديث بقالي عاد
في الواد تحير والنزها والصياد
ليسنه حيتان ذيك يصطاد
قلوب البوري هي في شبيكاتُ

ثم قال أبو بكر بن قزمان:

إذا شمر أكمامو ليرميها
ترى البوري يرشق لذيك الجيها
ولس مرادو أن يقع فيها
إلا أن يقبل يدياتُ

إن هذا الزجل الذي قافيته رسمها (أ أ، ب ب ب أ، ج ج ج أ، س س س أ)، والذي نظمه جماعة من زجالي إشبيليه مع ابن قزمان، يظهر وكأنه من نظم شخص واحد، لالتزام مقطوعاته وحدة البناء والعدد. والجدير بالذكر، أن القصيدة الحوارية ظهرت عند البروفنسيين في أواخر القرن الثاني عشر الميلادي (السادس الهجري). وبما أن ابن قزمان قد عاصر غيوم التاسع، فمعنى ذلك أن النموذج الحواري الحقيقي في الشعر الأندلسي قد سبق إلى الظهور النماذج الأوكسيتانية.

إن شعر المحاورة من مساجلات ومناظرات بين الشعراء، وهو نوع من الشعر المقطعي الذي ظهر عند العرب قبل الموشحات والأزجال، كان من بين الأشكال الشعرية الأخرى التي تأثر بها الشعر الأوكسيتاني، وإن أكثر الطرق والمناسبات التي نظم فيها هذا النوع من الشعر عند الأندلسيين قد حاكاها الشعراء البروفنسيون في نظمهم. أما الشعر الأوربي فلم يعرف هذا النوع من النظم قبل التروبادور. ومع ذلك، نجد هؤلاء الشعراء البروفنسيين قد هذبوا شعرهم الحواري تهذيبا رائعا، ويتجلى ذلك في التزامهم طرقا محكمة في نظمهم هذا النوع من الشعر وتخصيصه مواضيع معينة لم ترد في الشعر الحواري الأندلسي.



هوامش الفصل الأول:

1) P. Guiraud : La versification, pp. 10 - 30.

2) Ovide : Remèdes à l'amour, 2e éd., Paris 1961, p. 11.

3) ولد هوراس سنة 65 ق.م، وتوفي سنة 8 ق.م، انظر كتابه "فن الشعر"، ترجمة د. لويس عوض، الطبعة الثانية، القاهرة 1970، ص 108 وما بعدها.

4) انظر هذه القصائد في:

A. Jeanroy : Les chansons de Guillaume IX, pp. 1 - 5.

5) E. Hœpffner : Les poésies de Bernart Marti, pp. 19 - 20.

6) J. Anglade : Anthologie des Troubadours, p. 94.

7) P. Bec : Anthologie des Troubadours, p. 122.

8) A. Berry : Anthologie de la poésie occitane, p. 179.

9) المقري: نفح الطيب، 2/ 380.

10) ابن قزمان: الديوان، زجل (127)، ص 812.

11) انظر هذه القصيدة في ديوان علي بن عبد الرحمن البلنوبي الصقلي، تحقيق هلال ناجي، بغداد 1976، ص 74 وما بعدها.

12) P. Bec : Anthologie des Troubadours, p. 284.

13) R. Nelli : l'Erotique des Troubadours, T.1, p. 81.

14) André Berry : Anthologie de la poésie occitane, pp. 110 - 111.

15) ابن قزمان: الديوان، زجل (10)، ص 78.

16) ابن سناء الملك: دار الطراز، ص 100 وما بعدها.

17) C. A. F. Mahn: Die werke der Troubadours, T.1, p. 61.

18) ابن قزمان: الديوان، زجل (35)، ص 240.

19) A. Jeanroy : Les chansons de Guillaume IX, p. 13.

20) R. Briffault : Les Troubadours et le sentiment romanesque, p. 37.

21) René Nelli et René Lavaud : Les Troubadours, Ed. Brudges, Desclée de Brouwer 1966, T.2, p. 30.

22) انظر،

Leo Pollmann : "Trobar clus", Bibelexegese und Hispano - Arabische literatur, p. 88.

23) ابن قزمان: الديوان، زجل (3)، ص 20.

24) A. Jeanroy : Les chansons de Guillaume IX, pp. 26 - 27.

25) A. Berry : Anthologie de la poésie occitane, p. 284.

26) انظر ما كتبه سيمون جارجي عن زرياب ودوره في تطوير الموسيقى العربية بالأندلس،

Simon Jargy : La musique arabe, P. U. F., 3e éd., Paris 1988, p. 42 ss.

27) P. Bec : Anthologie des Troubadours, p. 60.

28) ابن زيدون: الديوان، ص 29.

29) عدنان آل طعمة: موشحات ابن بقي الطليطلي، ص 178 وما بعدها.

30) J. Roubaud : Les Troubadours, p. 256.

31) انظر زجلا بهذا الشكل لأبي الحسن الششتري: الديوان، ص 276.

32) نظم سركامون مرثية قافيتها (5 أ، ب، 5 ج، ب) انظر،

A. Jeanroy : Les poésies de Cercamon, p. 19.

33) C. A. F. Mahn: Die werke der Troubadours, T.1, p. 58 - 59.

34) ابن خلدون: المقدمة، 3/ 393 وما بعدها.

35) A. Berry : Anthologie de la poésie occitane, p. 14.

36) ومنها قصيدة للشاعرة المحدثة فيلادلفيا دي جردي (Philadelphe de Gerde) حول مغزل النسيج. انظر،

A. Berry : Anthologie de la poésie occitane, p. 309.

37) A. Jeanroy : Les chansons de Guillaume IX, pp. 18 - 19.

38) J. Roubaud : Les Troubadours, pp. 158 ss.

39) ابن سعيد: المقتطف من أزاهير الطرف، ص 484 وما بعدها. انظر أيضا، ابن خلدون: المقدمة، 3/ 405 وما بعدها.

الفصل الثاني

البناء الشعري الداخلي

1 - الوزن:

إن الأوزان الشعرية تنشأ في بيئة أدبية خاصة، فهي بذلك تعد جزءاً من عادات المجتمع وذوقه، لكنها مع ذلك قد تقتبس من آداب لغة أخرى[1]. فالشعر المقطعي الأندلسي الذي بُني بعضه على النبر والوزن المقطعي يكون قد أثر في الشعر الأوكسيتاني في هذا المجال خاصة وأن هذا الأخير قد اعتمد في نظمه المقاطع الصوتية (syllabes)، وهي الطريقة ذاتها تقريبا التي اتبعها الزجالون الأندلسيون في بعض أزجالهم. وليس معنى ذلك أن الشعر الأوربي الذي سبق الشعر الأوكسيتاني لم يكن مبنيا على وزن بل طريقة نظمه لم تكن مقيّدة بإحكام[2].

أما الشعر الأوكسيتاني فقد حافظ على وحدة الوزن في القصيدة، وكان التروبادور أول من هذب الأوزان واعتنى بها أشد الاعتناء، فاستوت عندهم الأبيات على وزن واحد، وفي شعرهم أيضا تتجزأ الأبيات إلى أقسمة متساوية الأوزان. وهذه الطريقة التي اتبعها البروفنسيون قد أخذوها من الموشحات الأندلسية التي كانت تنظم من أجل الغناء وفق أوزان معيّنة. ولم يحدث للشعر الأوربي أن عرف هذه الطريقة في النظم قبل عصر غيوم التاسع[3].

فإذا كانت الأوزان الخليلية تبنى على تفعيلات معيّنة، والتفعيلات على عدد معيّن من المقاطع الصوتية التي لخصها العروضيون في "لَمْ أَرَ فَوقَ جَبَلٍ سَمَكَة"، فإن الشاعر الأندلسي الذي التزم بضرورات الغناء، لم يكن مقيدا بهذه الطريقة، بل حتى السامع من العجم لم يكن مقيدا بهذه الطريقة في تذوقه موسيقى الشعر الأندلسي. فإذا قطّعنا بيتا من موشحة تقطيعا مقطعيا لن نرى فرقا في وزنه بينه وبين البيت الأوكسيتاني، ومن ذلك هذا المطلع للأعمى التطيلي[4]:

ضاحك عن جمان　　　سافر عن بدر
ضاق عنه الزمان　　　وحواه صدري

فالتقطيع يكون كما يلي:

ضا. ح. ك \\ عن. ج. مان　　　سا. ف. ر \\ عن. بد. ر
ضا. ق. عنْ \\ ه. الز. مان　　　و. ح. وا \\ ه. صد. ري

يتكون هذا المطلع من جزأين مركبين من فقرتين، ومن خلال التقطيع المقطعي نجد أن كل قسَيم يتركب من ستة مقاطع صوتية، فالجزء أو البيت الشعري، يتركب من اثني عشر مقطعا صوتيا، وهذا يماثل عند البروفنسيين البيت الإسكندري (Alexandrin). ومن أمثلة هذا البيت، قول الشاعر الإيطالي صورديللو في مستهل قصيدته الأوكسيتانية[5]:

Planher vuelh En Blacatz en aquest leugier so

Ab cor trist e marrit, et ai en ben razo.

بهذه المرثية أريد أن أبكي السيد بلاكاس

بقلب حزين ومغتم، وهذا من واجبي.

فإذا ما قطّعنا هذين البيتين تقطيعا عروضيا يكون الشكل على النحو التالي:

Plan. her. vuelh // En. Bla. catz /:/ en. a. quest // leu. gier. so

Ab. cor. trist // e. mar. rit /:/ et. ai. en // ben. ra. zo.

يتضح لنا أن كل بيت من هذه القصيدة يتكون من اثني عشر مقطعا صوتيا، ويمكن تجزئة البيت الواحد إلى شطرين (hémistiches)، وكل شطر من البيت يمكن تجزئته إلى قسمين دون انكسار الوزن، وهذه الطريقة تقتضيها الضرورة الموسيقية. نخلص من ذلك، إلى أن هذه القصيدة لا تختلف في وزنها وتركيبها عن موشحة الأعمى التطيلي السالفة الذكر.

وهناك البيت الذي يتكون من أحد عشر مقطعا صوتيا، كقول ابن زهر الأندلسي في مستهل موشحة له[6]:

أيها الساقي إليك المشتكى   قد دعوناك وإن لم تسمع

فالتقطيع يكون على النحو التالي:

أيْ. يُ. ها \\ السا. قي   إ. لي. كلْ \\ مش. ت. كى

قد. د. عو \\ نا. ك   و. إن. لم \\ تس. م. ع

نرى أن هذا المطلع يتكون من جزأين، وكل جزء ينقسم إلى قسمين، القسم الأول من كل جزء يتركب من خمسة مقاطع صوتية والقسم الثاني من ستة مقاطع صوتية. إذن فالوحدة القياسية في أقفال هذه الموشحة هي أحد عشر مقطعا صوتيا، وقد نظم في هذا الوزن الكثير من شعراء الأوكسيتانية، ومن ذلك قول غيوم التاسع في مطلع قصيدته الأولى[7]:

Companho, faray un vers qu' er convinen.

وسنرى بعد التقطيع أن هذا البيت يتكون من أحد عشر مقطعا صوتيا:

Com. pa. nho // fa. ray. un. vers // qu' er. co. vi. nen.

غير أن البروفنسيين أكثروا في شعرهم من الوزن المبني على عشرة مقاطع صوتية (Décasyllabe)، وهو وزن مطابق تماما للشعر الغنائي لخفته ومرونة تلحينه؛ والشعر الأندلسي لم يخلُ من هذا الوزن، فالكثير من الموشحات جاءت على هذا النمط، ومن ذلك قول أحد الأندلسيين في مطلع موشحة له[8]:

يا شقيق الروح من جسدي أهوى بي منك أم لمم

هذا المطلع يتكون من جزأين وكل جزء يتكون من عشرة مقاطع صوتية، وهي الوحدة القياسية التي بُنيتْ عليها أقفال الموشحة.

2 - الأساليب:

أ) الاستعمال اللغوي:

إلى جانب اللغة الأوكسيتانية، استعمل بعض الشعراء مفردات أجنبية في شعرهم، منها ما يعود أصله إلى: اللهجات الأيبيرية واللغة العربية واللغة الإيطالية القديمة وكذلك الفرنسية الشمالية. جاءت هذه المفردات متناثرة في أثناء قصائدهم على غرار ما ذهب إليه ابن قزمان في أزجاله إذ كان يستخدم أحيانا اللفظ العجمي في نظمه.

ومن الشعراء من استعمل مقطوعة برمتها بلغة أجنبية، وكان أول من ذهب في هذا المذهب من البروفنسيين الشاعر غيوم التاسع الذي أدخل ضمن مقطوعات قصيدته، مقطوعة كاملة صَعُبَ على الدارسين تفسير معناها وتبيان أصلها اللغوي[9]:

Mais que lur dis aital lati :
"Tarrababart
Marrababelio riben,
Saramahart".

يجمع الباحثون المحدثون على أن لغة هذه المقطوعة ما هي إلا لغة عربية محرّفة. أما ابن قزمان فقد استخدم في أزجاله هو أيضا مقطوعات تكاد تكون كلها بالعجمية. ومن المؤكد أنه ورث هذه

الطريقة عن الزجالين الذين سبقوه أو الوشاحين الذين كانوا يستعملون العجمية في خرجات موشحاتهم، فمن ذلك يقول الإمام من زجل له[10]:

يا مُطرْ نَنْ شِلبَاط
تن حزينْ تن بنَّاط
ترا اليوم واشطاط؟
لم نذق فيه غير لقيمهْ

لقد نظم شعراء الأوكسيتانية بعض الأقفال بلغات أجنبية نقلا عن الأندلسيين الذين نظموا بعض الخرجات بالعجمية، ومن بين البروفنسيين الذين نهجوا هذا الطريق، الشاعر المحدث فالير برنار الذي نظم الأقفال باللغة اللاتينية[11]. أما الأندلسيون فأكثروا من نظم الخرجات بالعجمية، ومن أمثلة ذلك قول يحيى السرقسطي الجزار في خاتمة موشحة له[12]:

بئس ما رام الرقيب وما سعى
كلما يبدو الحبيب، بدا معا
قلما أشدو نجيب من ودّعا
كذا أمي فلمولي البين إب
كذل ميت طاري سرّ الرقيب

استعمال العجمية عند الشعراء الأندلسيين جاء لدواع مختلفة منها الثقافية والاجتماعية، وقد تستعمل العجمية لإخفاء الأسرار عن الآخرين كما فعل السرقسطي في هذه الخرجة لما كتم السر عن الرقيب. أما البروفنسيون فقد استعملوا الألفاظ الأجنبية عن لغتهم تقليدا للأندلسيين، لأنهم كانوا على علم بالخرجات الأندلسية التي تأثروا بها في مواضيع شتى لسهولة فهمها لديهم.

إن شعراء اللغة الأوكسيتانية ذهبوا إلى أبعد من ذلك، عندما نظموا القصائد بأكثر من لغة أجنبية. لقد نظم رامبو دي فاكيرا قصيدة بلغات مختلفة، منها الأوكسيتانية والإيطالية والفرنسية والغسكونية والجليقية والبرتغالية[13]. والذي ساعدهم في إتقان هذه اللغات هو كون بعضهم ترجع أصولهم إلى أمم أخرى غير الأمة البروفنسية.

استخدم البروفنسيون ألفاظا مشتركة بينهم، استهلوا بها مقدمات قصائدهم، وهي كثيرة لا تحصر، ومن هذه الألفاظ (lanquan) بمعنى عندما، و(quan) بمعنى لما، و(ab) بمعنى مع، مما يدل على أنهم كانوا يحاكون أسلافهم. وإلى جانب هذا، نجدهم قد استخدموا ألفاظا أخرى تعوّد

الأندلسيون على استخدامها في شعرهم قبل الشعراء البروفنسيين، من بينها لفظة "رفاقي" أو "خليليّ" (companho) التي تداولها أكثر من شاعر بروفنسي في مقدمة قصيدته، وكان أول من استخدمها من الشعراء، غيوم التاسع الذي بدأ بها قصائده الثلاث الأولى، كقوله في مستهل الثانية[14]:

Compaigno, non puosc mudar qu'eo no m'effrei
De novellas qu'ai auzidas e que vei.

خليليّ، لقد أقلقتني كثيرا
هذه الأخبار التي أسمعها وأراها.

ذهب نيكل إلى أن لفظة (companho) التي جاء بها غيوم التاسع في بداية قصائده، تشبه إلى حد ما لفظة "ملاح" التي أكثر منها ابن قزمان في أزجاله، وبذلك يكون الشاعر غيوم التاسع قد اقتبسها من أزجال الأندلسيين[15]. لكن ابن قزمان لم يبدأ أزجاله بهذه اللفظة بل جاءت متفرقة في عدة أزجال من ديوانه.

وقد تشبه لفظة "رفاقي" الأوكسيتانية لفظة "صاحبيّ" التي انتشرت كذلك في مقدمات الشعر العربي من قصائد وموشحات، ومن ذلك يقول الوشّاح ابن زهر في مستهل موشحة له[16]:

يا صاحبيّ، نداءَ مغتبط، بصاحبْ
لله ما ألقاه من فَقدِ الحبائب
قلبٌ أحاط به الهَوَى من كل جانب
أيُّ قلبٍ هائِم لا يَستفيق من اللوَاح

لقد تعوّد الشعراء العرب أن يخاطبوا المرأة بصيغة المذكر، وذلك منذ العصر الجاهلي، كأن يقال لها: سيدي ومولاي وحبيبي، بدلاً من سيدتي ومولاتي وحبيبتي. وقد استخدمها الأندلسيون أيضا في شعرهم من موشحات وقصائد. هذه الصيغ استلطفها البروفنسيون ونقلوها حرفيا عن الأندلسيين إجلالاً للمرأة واحتراما لها. وكان غيوم التاسع أول من استخدم لفظة "سيدي" في الشعر الأوكسيتاني عند مخاطبته المرأة، ومن ذلك قوله من إحدى قصائده[17]:

Totz joys li deu humiliar
Et tota ricor obezir
"Mi dons", per son belh aculhir
E per son belh plazent esguar.

أي فرحة يجب أن تغضّ الطرف،
وأي نبل يجب أن يترك المجال
"لسيدي"، لأن استقبالها ودي،
ونظرتها لطيفة وممتعة.

في البيت الثالث من هذه المقطوعة الشعرية وَرَدَتْ لفظة (Mi dons) بمعنى سيدي أو مولاي، وظفها التروبادور غيوم التاسع لأول مرة في الشعر الأوربي. وقد استعذبها الشعراء الأوكسيتانيون واستخدموها في شعرهم[18].

كما استخدم البروفنسيون لفظة حبيبي وصديقي عند مخاطبتهم سيداتهم في قصائدهم. وقد جاءت أشعار كثيرة من هذا النوع يخاطب فيها أصحابها سيداتهم بصيغة المذكر، على غرار ما هو شائع في الشعر العربي من قصيد وموشح وزجل. لكنه ليس كل ما جاء بصيغة المذكر عند الأندلسيين موجه إلى المرأة، لقد تغزل هؤلاء، في الكثير من الأحيان، في موشحاتهم وأزجالهم بالغلمان، وهذا ما لم نعثر عليه في الشعر الأوكسيتاني، وخاصة شعر الأجيال الأولى، على الرغم من أن هذا النوع من الشعر كان سائدا في عصر قدماء اليونان، وقد تحدّث عنه أفلاطون (428 - 348ق.م)[19]، ومعنى ذلك أن الحب الذي جاء به شعراء أوك لا يمتّ بأي صلة إلى فلسفة قدماء اليونان.

يرى بدزولا "أن العرب استخدموا أشكالاً نحوية منذ القرن العاشر الميلادي في حديثهم عن خليلاتهم عندما لم يرد اسم المرأة في الجملة، وهذه الظاهرة غير معروفة على الإطلاق عند البروفنسيين. أما استخدام أسماء مذكرة غير حقيقية في نعتِ المرأة، فهذا ما لم يرد إلى حد الآن عند العرب"[20]. ومعنى ذلك، أن صيغ المذكر التي جاء بها الشعراء في القصائد الأوكسيتانية لا تمتّ بصلة إلى قريناتها في الشعر العربي؛ وبناءً على ذلك، فإن الشعر الأوكسيتاني في رأيه، لم يتأثر في هذا الموضوع بالشعر العربي من موشحات وأزجال وقصائد.

فإذا أمعنّا النظر في الشعر العربي نرى أن الصيغ النحوية المذكرة التي استخدمها العرب عند مخاطبتهم المرأة، وُجدَتْ في شعرهم منذ عصر امرئ القيس وليس في القرن الرابع الهجري (العاشر الميلادي) مثلما اعتقد بدزولا. ولم يكتفِ العرب بهذه الصيغ النحوية بل تطرقوا أيضا إلى الألفاظ المذكرة في الحديث عن خليلاتهم وهذا هو الشائع في الشعر العربي. وكان التروبادور قد نقلوا هذه الصيغ من خرجات الموشحات ولم ينتبهوا ما إذا كانت موجهة للنساء أم للغلمان. ومن أمثلة ذلك قول ابن سهل الإشبيلي في الخرجة من موشحة له[21]:

هذا الرقيب ما أسواه بظن   إيش لو أن كان الإنسان مريب
يا سيدي قم نعملو   ذاك الذي ظن الرقيب

وجاءت في الديوان[22]:

يا مولاي قم نعملو   ذاك الذي ظن الرقيب

وقال الأعمى التطيلي في الخرجة من موشحة له[23]:

كشفت القناعا   مستوهبا منه قبله
فاستحيا امتناعا   أظنها منه نحله
فقلت انخضاعا   ما قال قيس لعبله:
أما أنا حبيبي   نطيش من غرشوني
شيم غين رشاها   ألا نغرش منوني

في هذه الخرجة خاطب قيس محبوبته بلفظ حبيبي وهذا ما فعله تماما شعراء لغة أوك. لكن الوشاح جعل على لسانه لغة غريبة حتى لا يفهم الآخرون ماذا يدور بينهما. وقد يحدث ذلك، كما هو الحال في هذه الموشحة، عندما يتعلق الأمر بتعبير قد يثير حساسية الغير.

ذهب كور (A. Cour) إلى أن العرب وصفوا المرأة بصيغ المذكر نتيجة ظروف اجتماعية منها الخوف من تفشي السر أو الغيرة وتأثير الإسلام في أخلاق المجتمع من حيث احترام المرأة، فتمسك الشاعر بهذه الصفات وجعلها قاعدة عليا في المادة الأدبية لكونها محببة عند العامة[24]. ونحن نرى أن الخطاب بصيغة المذكر في الشعر العربي الموجه إلى الأنثى وُجدَ منذ العصر الجاهلي، أما تأثير الإسلام فهو يتمثل في مرحلة من مراحل تطوّر هذه المضامين. لكن الفرد في المجتمع الأوربي، وخاصة مجتمع القرون الوسطى، لم تكن تحرجه مثل هذه الظروف التي ذكرها هذا المستعرب. مما يدل على أن هذه الصيغ التي وردت في الشعر الأوكسيتاني، هي تقليد لم يعكس مقومات المجتمع الأوربي في تلك الفترة.

ب) التعابير:

ومن العبارات التي وردت عند الشعراء الأندلسيين في موشحاتهم وأزجالهم وقلدها البروفنسيون عبارة (que farai ?) بمعنى "ماذا أفعل". وقد دخلت هذه العبارة الشعر الأوكسيتاني بواسطة الشعراء اليهود والجليقيين. وهناك أكثر من شاعر وظف هذه العبارة في قصائده، ومن ذلك قول غوسلم فيدي من قصيدة له[25]:

Us cavaliers si jazia
Ab la re que plus volia
Soven baizan li dizia :
Doussa res, ieu que farai ?

كان الفارس نائما
إلى جانب مخلوق يحبه كثيرا
وكان يقبّله وهو يقول:
أيها المخلوق العذب، ماذا أفعل؟

وقال رامبو دي فاكيرا أيضا[26]:

Oi me lasso ! que faro'?
Si sele que j'ai plus chiere
Me tue, ne sai por quoi.

آه، كم أنا حزين، ماذا أصنع؟
إذا التي أحبها أكثر، أراها تقتلني،
من غير ما أعلم السبب.

استخدم الوشّاحون عبارة "ماذا أفعل" بالعجمية والعربية في موشحاتهم، وقد وردت على وجه الخصوص في الخرجات، وهذا مما سهل انتقالها من الشعر الأندلسي وتداولها بين الشعراء الإسبان والبروفنسيين، ومن أمثلة ذلك قول ابن بقي في الخرجة من موشحة له[27]:

إذا الليل جن أكـاد لحـزني
به أجن
وأثني الشجن والكربة عني
ببنت دن
واسأل من عندي أن يغني
على اللسن
ميجالس كري مي مرت لطري
عارف كل شيء أنون شيو نادا

بالله كفري؟

ومعنى الخرجة:

الحسود كالملك يريـد موتي
كل الناس تعرف وأنا لا أعلم
بالله ماذا أفعل؟

إن هذه العبارة وردت بالعجمية لا لأنها مقتبسة من أغنية عجمية أو أنها من حديث العجميات، وإنما استخدمها الوشّاحون ضمن الخرجات التي نُظمت بالعجمية، والتي وضعت على لسان الفتاة التي تشكو حبها إلى أمها. وقد وردت بالعجمية لسببين، أولهما أن الفتيات كن يتحدثن مع أمهاتهن بلغة مختلطة، أو لأن أمهاتهن كن من العجميات، والثاني هو أن الوشّاح عندما عَمَدَ إلى العجمية في الخرجة كان يريد إخفاء أسرار الحب عن الرقيب.

ومن الخرجات التي وضعت على لسان الفتاة وتضمنت هذه العبارة، قول المرسي الخباز في الخرجة من موشحة له(28):

لله ظبية خدر قد روعت بالفراق
بنت ثلاث وعشر تسيل دمع المآقي
تقول في حال صغر لأنها في اشتياق
يا مم مر الحبيب يمشي يرتـاض
عني كفري يا مما عمـا المـاضـي؟

وقال ابن رافع رأسه في خرجة كلها بالعجمية خوفا من الرقيب(29):

أنت حبي يا غاية الحسن فيـمـا تـسـتـريـب
نم هنيئا لا زلت في أمن أنت أنت الحبيب
كم فتاة لأمها تكني عند خوف الرقيب
بعنايش لحت أن لحت كم هلش من يدي
بون بلاش متار أو لحت عمن عن كفري

وقد وردت هذه العبارة بالعامية الأندلسية أيضا في بعض الموشحات، ومن أمثلة ذلك قول أبي القاسم المنيشي في الخرجة رغم خوف الرقيب(30):

حزت يا أبي حسن حسنا

لم تكن لتحجبه عنا
ولذاك يشدوك من غنى
الحبيب حجب عني في   ونريد نسأل عنو جار
ونخاف رقيب الحب   واش نعمل يا رب؟

استخدم هذه العبارة في الأندلس أيضا شعراء اليهود والنصارى، لقد وَرَدَ هذا الموضوع في بعض الخرجات التي نظمها الشعراء اليهود على طراز الموشحات، ومن ذلك قول إبراهيم بن عزرا (ت 557هـ - 1161م)، في خرجة من قصيدة له(31):

Gar, "que farayu"
Como vivrayu ?
Est al-habib espero,
Por el murrayu.

قل لي "ماذا أفعل؟"
كيف سأعيش،
أترجّى حبيبي،
ومن أجله أموت.

هذه القصائد الغنائية التي نقلها الشعراء اليهود عن الشعراء المسلمين في الأندلس باسم "أغاني الحبيب" وظهرت قبل عصر التروبادور البروفنسيين، انتقلت أيضا إلى الشعراء النصارى في شمال الأندلس بالاسم نفسه (Cantigas di amigo)، ونظموها باللغات الجليقية والقشتالية، وقد انتقل رفقتها عبارة "ماذا أفعل؟"

إن عبارة "ماذا أفعل"، ظهرت لأول مرة عند الوشاحين في خرجات موشحاتهم التي جعلوها على لسان الفتاة التي تشتكي لأمها من غياب الحبيب، ثم انتقلت إلى الشعراء اليهود ونصارى الشمال الأندلسي باسم "أغاني الحبيب". وكانت سهلة الانتقال لأن بعض الخرجات نظمها الأندلسيون بالعجمية، وبعد ذلك انتقلت إلى الشعر الأوكسيتاني، لكن البروفنسيين لم يوظفوها مثلما وَرَدَتْ عند الأندلسيين من مسلمين ويهود ونصارى.

وهناك تعابير أخرى غير التي ذكرناها، تأثر فيها الشعراء الأوكسيتانيون بالشعر المقطعي الأندلسي من موشحات وأزجال.

3 - الصورة الشعرية:

وصف الأوكسيتانيون سيداتهم بصوّر مختلفة، ومما صوّره هؤلاء الشعراء من جسد المرأة، وجهها وعيونها. لقد اتفقوا على أن عيون المرأة هي مبعث الخوف فإذا ما نظرت في المحب يموت فورا، ومن ذلك يقول برنار دي فنتادور من قصيدة يُشبّه فيها عيون سيدته بالمرآة[32]:

Anc non agui de mi poder
Ni no fui meus deslor en çai,
Que' m laisset en sos olhs vezer
En un miralh que mont mi plai.
Miralhs, pos me mirei en te,
M'an mort li sospir de preon,
Qu' aissi 'm perdei com perdet se
Lo belhs Narcisus en la fon.

فقدتُ قوتي تماما،
ولم أعد أمتلك نفسي من اليوم
الذي تمكنت من النظر في عينيها،
تلك المرآة التي تعجبني كثيرا.
أيتها المرآة إنني حين تراءيت فيك،
قضَتْ عليّ أنفاسي العميقة،
وهكذا أنا ضعت، كما ضاع
في الينبوع، النرجس الجميل.

استخدم الشاعر في هذه المقطوعة صورتين تعبيريتين. شبّهَ في الصورة الأولى عيون حبيبته بالمرآة، أما الصورة الثانية فقد شبّهَ فيها نفسه بالنرجس (Narcisse)، وقد أقام علاقة تكاملية بين الصورتين، فتكونت لديه صورة إيحائية معبّرة، إذ ربط الشاعر حاله بقصة النرجس الأسطورية، فاعتبر نفسه ميّتا من فرط النظر في عيون حبيبته الجميلة، مثلما هلك النرجس من شدة النظر في وجهه الجميل على الماء.

أما الأندلسيون فقد صوروا عيون المرأة بأسلحة مختلفة، نظرا إلى شدة رعبهم من قسوتها

وصدها، فصوروا حواجبها بالسيوف الصوارم وألحاظها بالنبال والسهام، كلما نظرت صاحبها أردته قتيلا. وفي هذا الموضوع يقول ابن رافع رأسه(33):

بسيفك أم لحظك الفاتر سفكت دم الأسد

ما لقتيل الحب مقتولا

أظنك سيف الله مسلولا

ليقضي الله أمرا كان مفعولا

أمير له مقلتا ساحر يطاع بلا جند

في هذه المقطوعة شبّهَ الوشاح عيون حبيبته بالسيوف، التي باستطاعتها القضاء على أقوى الكائنات، وهو الأسد، وهي صورة حسية لكنها موحية عبّرَتْ لنا عن قوة هذه المرأة التي تكمن في عيونها، وبطشها بالأقوياء رغم كونها امرأة، مثلما سفكت دم هذا المحب.

ولم يختلف الأوكسيتانيون عن الأندلسيين في تصوير عيون المرأة، فكلاهما كان يرى فيها مبعثا للموت، إلا أن الأندلسيين قد سبقوا الشعراء الأوربيين إلى هذا الموضوع الذي ورثوه من الشعر العربي القديم. فالنظر في وجه المرأة عند الأندلسيين، هو بمنزلة إعلان حرب، فإذا ما نظر إليها الرجل، رمته بجفونها فترديه قتيلا، وهي أبدا المنتصر.

فإذا كان البروفنسيون قد شبّهوا أنفسهم بشخصية النرجس الأسطوري، وتشبهوا بمأساته كلما نظروا في عيون السيدة، فإن الشعراء الأندلسيين قد صوّروا عيون المرأة بالنرجس أيضا، لكنهم يقصدون به ضربا من الورد الجميل، فمن ذلك يقول ابن اللبّانة الداني(34):

في نرجس الأحداق وسوسن الأجياد

نبت الهوى مغروس بين القنا المياد

وقال لسان الدين بن الخطيب من رائعته المشهورة(35):

حين لذ الأنس شيئا أو كما هجم الصبح هجوم الحرس

غارت الشهب بنا أو ربما أثرت فينا عيون النرجس

إن صورة العيون في الشعر الأوكسيتاني التي ارتبطت عند المتقدمين بأسطورة النرجس، طوّرها بعض المتأخرين إلى أن أصبحت تشبه تماما، صورة العيون عند الشعراء الأندلسيين. فالشاعر الأوكسيتاني صوّر عيون المرأة وهي ترميه بالسهام والخناجر حتى يستسلم للموت. ومن ذلك يقول

جيرار بيدو (Gérard Bédout) (ت 1104هـ - 1692م) من إحدى قصائده[36]:

Mes perque sa facha de mile cops de dagues
Que sous oüêils courroussats tiren à tout moument,
Push que lou qui se plats à recerca las plagues
Endure justement.

لماذا يشتكي المرء من ألف ضربة خنجر
التي ترميها عيونها الهياجة في كل وقت
طالما يعجبه أن يبحث عن جراحه،
فليتحمل إذن.

إن استعارة السهام والخناجر من جفون المرأة لم يكن مألوفا عند الأوربيين قبل ظهور الشعر الأوكسيتاني، وهذا يعني أن الشعراء البروفنسيين قد اقتبسوا هذا الموضوع من الشعر العربي، لأن العرب شبّهوا عيون المرأة بالنبال والسهام والرماح والقِسي، كلما قصدتْ مغرما قتلته، ومن أمثلة ذلك قول يحيى السرقسطي الجزار من موشحة له[37]:

سهم الفتور من الأجفان رمى فأقصد
أنا القتيل به والعاني أنا المسهـد
أصاب سهم فتور الطرف قلبي على أنه ذو ضعف
من شادن ذي جفون وطف جنى على غير عمد حتفي

وقال مدغليس من زجل له[38]:

ما أسود هو ذا قلبي، وما أظلمو
الله يسدل عنو من يظلمو
عشق بلا شورى عينين غزال
شهل عليه جفان بحال نبال

هذا بعض ما قاله الأندلسيون عن عيون المرأة، أما الشاعر البروفنسي رامبو دورانج فقد صوّر عيون سيدته وهي ترميه بالعِصي والأشواك، وهو في هذا الموضوع لا يختلف عن الشعراء الأندلسيين حين يقول[39]:

Dona, per cui chant e ciscle,

Vostre belh uèlh mi son giscle
Que' m castion si' l cor ab joi
Qu' ieu no' us aus aver talant croi.

أيتها السيدة التي من أجلها أغني،
إني أرى عينيك أشواكا وعِصي
كم ضربا قلبي وسروري
ومع ذلك لن ألومك أبدا.

إن خشية العيون وقدرتها على قتل العاشق، وتشبيه الجفون بالأسلحة المختلفة، ظاهرة أصيلة في الأدب العربي، نقلها الأوربيون إلى الشعر الأوكسيتاني بواسطة الموشحات والأزجال وغيرهما من فنون الشعر العربي الأندلسي، غير أن الأوربيين لم يتفننوا في طريقة التصوير، فجاء وصفهم في هذا الموضوع بكلام يكاد يكون عاديا، إذ طغى على مخيلتهم العرض فحال بينهم وبين الإيحاء أحيانا. أما الأندلسيون فقد صوّروا العيون بلوحات حية تكاد تكون موحية بكل ما يحيط بها من آلام وآمال، ذلك لأن تصوير العيون فكرة عريقة في الأدب العربي.

تشبيه المرأة بالقمر كما هو شائع في الشعر العربي، لم يرد عند قدماء التروبادور، إلى أن جاء الشاعر غيوم دي مونتانياغول (G. de Montanhagol) وحاول رفع صفات المرأة نحو السماء، فدعا إلى التجديد وعاب على متقدميه الذين لم يقولوا كل شيء في الحب لأنهم لم يتطرقوا في شعرهم إلى نجوم السماء في وصف المرأة، جاء ذلك في إحدى قصائده التي مطلعها[40]:

Non an dig tan li primier trobador.

التروبادور الأولون لم يقولوا كل شيء

وفي قصيدة أخرى شبّهَ غيوم دي مونتانياغول سيدته بالقمر وجعلها هي التي تضيء المنطقة ومجالس العشاق في الليل[41]:

A Lunel lutz una luna luzens
Que dona lum sobre totas lugors.

في "لونيل" يضيء قمر لامع
ونوره أقوى من أي نور.

يُعد موضوع القمر في الشعر العربي من أبرز الصوّر التي شبّهَ بها الشاعر وجه المرأة الوضاح في قصيدته. أما هذا الشاعر البروفنسي فقد اقتبسه من الشعر الأندلسي في وقت متأخر، ولهذا السبب عاب على رفاقه ومتقدميه عدم تطرقهم إلى هذا الموضوع. لكن المحدثين من شعراء اللغة الأوكسيتانية لم يفتهم هذا الموضوع. لقد تطرقوا إليه في الكثير من أشعارهم، ومن أمثلة ذلك قول بول فرومنت (Paul Froment) (ت 1318هـ - 1898م) من قصيدة أولها[42]:

Un jour d'abriel,
Troubère uno filheto bruno :
Moun prumé, soul amour !
L'aimeri coumo un fol,
Ma bruno a l'él tant dous
Coumo un dou rai de luno,
A sourire encantaire,
A bouès de roussignol !

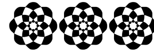
في يوم من شهر أبريل
التقيت فتاة سمراء.
إنه حبي الأول والأخير!
أحببتها كالمجنون
طفلتي السمراء، عينها عذبة،
كشعاع عذب من أشعة القمر،
ابتسامتها ساحرة،
وصوتها بلبلي.

أما الشاعر فريدريك ميسترال (Frédéric Mistral) (ت 1332هـ - 1914م)، عميد الشعر الأوكسيتاني الحديث، فقد شبّهَ سيدته بصورة تكاد تكون عربية أصيلة، ومن ذلك قوله في الخرجة من قصيدة له[43]:

O Magali, me fas de ben !
Mai tre te veire,
Ve lis estello, ô Magali,
Coume an pali !

يا "ماغالي"، كم تسعدينني!
لكن حين رأتك النجوم،
يا "ماغالي"، انظري،
كم هي ذبلتْ!

لقد صوّر هذا الشاعر نجوم السماء وهي تذبل عند رؤية هذه الفتاة، وهذه الصورة لفظا ومعنى نجدها في الشعر العربي الذي تطرّق بكل أشكاله إلى تشبيه المرأة بالكواكب، وفي هذا التشبيه يظهر وجه المرأة أجمل من ضياء النجوم.



هوامش الفصل الثاني:

1) د. محمد غنيمي هلال: الأدب المقارن، بيروت (د.ت)، الطبعة الخامسة، ص 285.

2) P. Guiraud : La versification, p. 10.

3) كان غيوم التاسع أول من هذب الأوزان في الشعر الأوربي.

4) ابن سناء الملك: دار الطراز، ص 57.

5) Au. Roncaglia: Antologia delle letterature medievali d'Oc e d'Oïl, p. 376.

6) Ibid.

7) A. Jeanroy : Les chansons de Guillaume IX, p. 1.

8) ابن سناء الملك: المصدر السابق، ص 99.

9) A. Jeanroy : Op. cit., p. 35.

10) ابن قزمان: الديوان، زجل (10)، ص 78.

11) A. Berry : Anthologie de la poésie occitane, p. 284.

12) لسان الدين بن الخطيب: جيش التوشيح، ص 155.

13) P. Bec : Anthologie des Troubadours, p. 254.

14) A. Jeanroy : Les chansons de Guillaume IX, p. 3.

15) A.- R. Nykl: Hispano - Arabic Poetry and its Relations with the Old Provençal Troubadours, p. 266.

16) ابن سعيد: المغرب في حلى المغرب، 1/ 273.

17) A. Jeanroy : Les chansons de Guillaume IX, pp. 22 - 23.

18) انظر قصائد الشعراء التي تضمنت هذه اللفظة في المراجع التالية:

Pierre Bec : Anthologie des Troubadours, p. 110. - Cf. J. Roubaud : Les Troubadours, pp. 152 - 154.

19) انظر،

Platon : Le Banquet, traduit par Emile Chambry, Ed. Flammarion, Paris 1964, p. 31 ss.

20) R.- R. Bezzola : Les origines et la formation de la littérature courtoise en Occident, 2e P., T.2, p. 309.

21) صلاح الدين الصفدي: توشيع التوشيح، ص 160.

22) ابن سهل الأندلسي: الديوان، ص 295.

23) الأعمى التطيلي: الديوان، ص 289.

24) Auguste Cour : Ibn Zaïdoûn, un poète arabe d'Andalousie, Constantine 1920, p. 135.

25) R. Briffault : Les Troubadours, p. 178, (note 62).

26) P. Bec : Anthologie des Troubadours, p. 256.

27) عدنان آل طعمة: موشحات ابن بقي الطليطلي، ص 210.

28) لسان الدين بن الخطيب: جيش التوشيح، ص 146.

29) المصدر نفسه، ص 85.

30) المصدر نفسه، 111.

31) Actes du 5e Congrès international de la langue et littérature d'Oc, "Les Belles Lettres", Nice 1974, p. 154.

32) P. Bec : Op. cit., p. 133.

33) لسان الدين بن الخطيب: جيش التوشيح، ص 81.

34) المصدر نفسه، ص 62.

35) شمس الدين النواجي: عقود اللآل في الموشحات والأزجال، ص 190.

36) A. Berry : Anthologie de la poésie occitane, p. 168.

37) لسان الدين بن الخطيب: جيش التوشيح، ص 151.

38) صفي الدين الحلي: العاطل الحالي، ص 211.

39) P. Bec : Anthologie des Troubadours, p. 149.

40) J. Roubaud : Les Troubadours, p. 406.

41) Ibid., p. 402.

42) A. Berry : Anthologie de la poésie occitane, p. 315.

43) Ibid., p. 236.

الفصل الثالث

الأغراض الشعرية

1 - أغنية الحب:

أ) الحب المؤانس:

الحب المؤانس أو الكورتوازية (Courtoisie) هو الحب الذي يسمو بقيمه على أي حب فروسي آخر. هذا المفهوم يتميز بتمجيد المرأة والخضوع لها حتى وإن لم تبادل العاشق الشعور نفسه. ولهذه الأسباب أطلق الشعراء التروبادور الكورتوازيون من البروفنسيين على هذا النوع من التقديس "الحب الصافي" (Fin' Amor). ومع ذلك تكون المرأة التي يقصدها الشاعر الأوكسيتاني في أغلب الأحيان من المتزوجات.

الحب الذي نشأ في بلاد أوك لا يخرج عن كونه حبا أرستقراطيا، لأن الكورتوازية الأوكسيتانية مثلما يشير اسمها، هي شعر البلاط والقصور، إذ حافظ عليها الكثير من الأسياد والأغنياء وحموا شعراءها. وفي الواقع، أن شعر أوك لم يكن في مجمله كورتوازيا تماما، بل أكثر الشعراء لم يتخلوا عن الحسية في قصائدهم ومنهم من أخلط بين المؤانسة والمجون في قصيدته.

كان غيوم التاسع أول من جامل النساء في شعره، لكنه لم يكن لطيفا إزاءهن، لأن هذا المغامر على الرغم من تظاهره بالحب، فإنه لم يتورع عن مطالبة سيدته بما يشبع غرائزه بأغلظ الألفاظ[1]. ولا شك أن الحب الأوكسيتاني بدأ بطوليا أو فروسيا (chevaleresque) عند غيوم التاسع قبل أن يصبح كورتوازيا عند غيره. فالعاشق الفروسي يعمل المستحيل من أجل إرضاء سيدته، لكنه ينبغي أن يلتزم بقوانين الحب إذا ما أراد أن يصبح كورتوازيا. فالقيام بالمستحيل لا يعني فعل أي شيء كان، وحب السيدة ينبغي أن يكون حبا نظيفا.

كن الكونت غيوم التاسع، وربما الكثير من أمثاله، لم يلتزموا بهذه الأمور، ولم يكن حبهم سوى حب جريء ومغامر. ومثل هذا الحب أثار حفيظة الشاعر غيرو دي بورناي الذي لام بعض شعراء عصره على إساءتهم للحب فقال[2]:

Vos vitz torneis mandar

E sergre 'ls gen garnitz

E pois dels melhs feritz
Una sazo parlar.
Er es pretz de raubar
E d'ebranchar berbitz.
Chevalers si' aunitz
Que 's met en domneiar,
Pos que tocha dels mas moltos belans
Ni que rauba gleizas ni viandans !

كنتم تعلنون عن المقابلات،
ومشاركة الفرسان الشجعان،
المدججين بالسلاح،
وما حققوه من انتصارات فيها.
اليوم، أصبح المجد يتطلب
النهب وسرقة الأغنام.
الخزي للفارس
الذي يغازل النساء،
ويداه قد مسّتا النعاج،
ونهبَ الكنائس وسرقَ الحجاج.

إن الحب المؤانس يظهر وكأنه عقيدة أو قانون يلتزم به الشاعر العاشق لينال رِضى سيدته. وهذا القانون قاس جدا، قد لا يحصل الفارس على مبتغاه إلا بالعطف والصبر. ومن مميزات هذا الحب أيضا، أن يتجنب العاشق الابتذال والإسفاف في الكلام حين يخاطب سيدته. لكن هذا الحب يكاد يكون مقصورا على النساء المتزوجات، أو أرامل أمراء الإقطاع اللائي تربطهن علاقات مجاملة مع الفرسان الشباب[3]. وقد وَرَدَ هذا الموضوع في الشعر العربي إذ تغزل الشاعر بزوجة غيره، كما اشتهر به العذريون الذين لم يكتب لهم الزواج بمعشوقاتهم، بل قضاها الله لغيرهم، ومع ذلك، ظل هؤلاء الشعراء العرب يتغزلون بهن إلى آخر أيامهم. غير أن حب العذريين صاحباتهم بدأ قبل زواجهن. لكن الحب الأوكسيتاني قصد سيدات متزوجات من قبل أو أرامل.

وظل الشعراء الذين جاءوا بعد غيوم التاسع يعترفون بغرابة هذا الحب الذي يقصدون به

النساء المتزوجات، عن مجتمعهم، حتى أن شاعرا منهم استغرب ما يقول لكنه جعل الكلام على لسان سيدة إيطالية من جنوا، يستدرجها الشاعر في حوار معه طالبا منها ودّها وحبها وهو يعْلم بأنها متزوجة. فتستغرب السيدة منه هذا الكلام، وهو كلام الشاعر رامبو دي فاكيرا الذي يقول[4]:

Tropo son de mala lei
Li provenzal.

كم هي سيئة عاداتهم
هؤلاء البروفنسيون.

إن الحب الكورتوازي الذي يسمو على أي رغبة أخرى، أصبح في القرون الوسطى، من ضرورات الشعر الأوكسيتاني، التزم به الشعراء مدة قرون من الزمن، وقد ذهب فريق من الدارسين إلى أن ما ورد في الشعر الأوكسيتاني نقل عن العرب في الأندلس، أما فريق آخر فأرجعه إلى أصول رومانية محتجا في ذلك ببعض المقطوعات التي يشير فيها بعض الشعراء إلى أفكار أوفيديوس أو يستشهدون بها، كما جاء في قصيدة لريغو دي بربيزيو (Rigaut de Barbezieux) منها قوله[5]:

E per aisso voill sofrir las dolors
Que per soffrir son main ric joi donat
E per sofrir maint orgoill abaissat
E per sofrir venz hom lausenjadors
C'Ovidis dis el libre que no men
Que per soffrir son maint tort perdonat
E sofrirs fai maint amoros jauzen.

ولذلك أريد أن أتحمل الألم،
فبالمعاناة نحصل على أغنى اللذات،
وبالعذاب نقضي على الحساد والوشاة،
بما أن "أوفيديوس" قال في كتابه الوثيق:
بعذاب الحب يأتي الجزاء،
وبالمعاناة تغتفر الأخطاء،
فالتألم يجعل العشاق مسرورين.

يبدو أن هذا الشاعر لم يقرأ كتب أوفيديوس الغرامية، وإنما كان يسمع بها وحسب. صحيح أن أوفيديوس قد تطرّق إلى الصبر والألم، لكن ليس من أجل الحب الحقيقي، بل كان ينصح قراءه بذلك بغية إيقاع النساء في حبائلهم. فهو يعتبر المرأة فريسة ينبغي أن تقع في الشباك[6]. لذا نجده يعلم الرجال ويريهم الوسائل التي تمكنهم من اصطياد المرأة التي يريدونها[7]. ويعلم النساء كذلك، كيف يستدمن بالرجال ويتحايلن عليهم من أجل كسب مودتهم[8].

الأخطاء عند أوفيديوس لا تغتفر بالصبر أو المعاناة، بل بالكذب والتحايل، فهو يقول في كتابه "فن الحب"[9]:

Quae bene celaris, siquae tamen acta patebunt
Illa, licet pateant, tu tamen usque nega.
Tum neque subiectus solito nec blandior est ;
Haec animi multum signa nocentis habent.

إذا كانت أعمالك، رغم خفيها،
قد انكشفت، انكرْها دون تردد،
لا تكن خاضعا ولا ملاطفا كالعادة،
هذه هي العلامات القوية لقلب مذنب.

ولم يكتفِ أوفيديوس بنصح الرجال كيف يكذبون لإرضاء المرأة[10]، بل كان يعلمهم أيضا كيف يتخلصون من النساء إذا ما وقعوا في حبهن[11]. فشعراء أوك لم يتعلموا فن الكورتوازية من كتب هذا المفكر الروماني، لأن تعاليمه بعيدة كل البعد عن الكورتوازية. ومن الممكن أن يكون بعض الشعراء قد أخذوا بأفكار أوفيديوس لكن في موضوع آخر غير الحب النبيل.

نجد في الشعر العربي من المواقف والوقائع ما يماثل تلك التي وَرَدَتْ في الشعر الأوكسيتاني. لقد وَرَدَتْ مواضيع شبيهة بالكورتوازية في الموشحات الأندلسية قبل ظهور شعر أوك، ومن ذلك قول ابن رحيم (ت 530هـ - 1135م) من موشح له[12]:

أنا قنوع من المحبينا
أرضى من الوصل في الهوى
ليس مرادي ما لا تريدونا
حسبي نيلا تقبيل والتماح خديك

هذا الشاعر قنوع في حبه، لا يرغب منه سوى تقبيل يدي سيدته والنظر في وجهها، ومثل هذه المواقف لم يختلف عنها ما وَرَدَ في الشعر الأوكسيتاني عن الحب المؤانس.

إن شعر الحب المؤانس الذي جاء به التروبادور لأول مرة في أوربا لا عهد له بفلسفة أوفيديوس ولا بغيره من مفكري الرومان واليونان، بل استورده الشعراء البروفنسيون من بلاد الأندلس. لأن هذا الحب لا يعكس واقع المجتمع الأوربي في ذلك الوقت، وإنما هو جزء من مقومات العرب، وهذا بشهادة الأوربيين أنفسهم إذ يقول أحدهم: "إن البحث عن نوع الحب الحقيقي وموطنه يجب أن يكون في البادية تحت خيمة العربي"(13).

ب) الحبيبة المجهولة:

ظهر هذا النوع من الغزل لأول مرة في البروفنس على يد التروبادور وهو يسمّى أيضا بالحب المستحيل. هذا الشعر يصوّر هموم الفارس واشتياقه لرؤية حبيبته التي لم يرها في حياته. وكان الشاعر غيوم التاسع أول من طرق هذا الموضوع في قصيدة من شعره، وقد نظمها وهو نائم، فقال(14):

Amigu' ai ieu, no sai qui s'es,
Qu' anc non la vi, si m'ajut fes ;
Ni' m fes que' m plassa ni que' m pes,
Ni no m'en cau,
Qu' anc non ac Norman ai Frances
Dins mon ostau.

عشقتُ امرأة لكن لا أعرفها،
لأنني لم أرها أبدا في حياتي،
لا أحسنتْ لي في يوم ولا أساءتْ،
وهذا لا يهمني،
لأنه ليس هناك نورماني ولا فرنسي
في داري.

في هذه القصيدة يقص علينا غيوم التاسع كيف تعلق بحب امرأة، لكنه لم يرها أبدا، وهذا ما لم يقع في الشعر الأوربي قبله، غير أن العرب كانوا قد تطرقوا إلى هذا الموضوع في مختلف أشعارهم. ومع ذلك، ذهب بدزولا إلى القول إن "الحبيبة المجهولة التي جاء بها الشعراء العرب هي

امرأة حقيقية، في حين أن الكونت غيوم التاسع تحدّث عن امرأة خيالية"[15]. لكن غيوم التاسع كان يتحدث عن سيدة مجهولة وليس خيالية، وربما يكون قد سمع عنها في أحد القصور فأحبها بالوصف، إذ أنه يريد أن يبعث بهذه القصيدة إلى قصر أنجو (Anjou).

في الشعر الأوكسيتاني نجد أكثر من شاعر أحب بالوصف دون أن يرى حبيبته، ومنهم رامبو دورانج الذي هام مدة طويلة بحب فتاة لمباردية، هي كونتيسة أورجل (Urgel). لم يرها رامبو بل أحبها لما سمع عنها من أوصاف حميدة شدته إليها. وقد نظم فيها عددا من القصائد كما كان يصلها بعضها بواسطة صديقه الجونغلير الذي يسمّيه "البلبل". تقول أخباره إنه أحبها مدة ولم تكن له الفرصة للقائها ومات دون أن يراها[16].

ربما نَسَجَ مؤرخو هذا الشاعر البروفنسي قصته من خلال أشعاره التي لم تصل إلينا كلها. وقد يكون أحب فعلا هذه الكونتيسة دون أن يراها ونظم فيها الأشعار. وربما أيضا، وهذا الأرجح، نظم هذا اللون من الشعر تقليدا لمتقدميه، خاصة الأمير جوفري روديل والكونت غيوم التاسع، لأن الشعراء التروبادور كان أكثرهم من المقلدين.

ولعل أكثر الذين اشتهروا بهذا الموضوع هو الشاعر جوفري روديل الذي هام بحب كونتيسة طرابلس الشرق، ولم يرها أبدا في حياته ولكنه فعل ذلك لما كان يسمع عن أوصافها وخصالها من الحجاج العائدين من المشرق، فنظم فيها شعرا كثيرا سمّاه "الحب البعيد" (Amor de lonh)، ولم يصل إلينا منه في هذا الموضوع سوى ثلاث قصائد فقط، يقول من الأولى[17]:

Nuils hom no' s meravill de mi
S'ieu am so que ja no' m veira,
Que' l cor joi d'autr' amor non ha
Mas de cela qu' ieu anc no vi,
Ni per nuill joi aitan no ri,
E no sai quals bes m'en venra, aa.

لا تلوموني إذا عشقتُ
من لم ترني أبدا
فهي وحدها من يجعلني سعيدا
تلك التي لم أرها أبدا

وأنا مقتنع بهذا الحب،
من غير أن أعلم، هل سيتحقق أم لا.

ولعل أشهر قصائده عن "الحبيبة المجهولة" تلك التي يقول منها[18]:

Lanquan li jorn son lonc en may
M'es belhs dous chans d'auzelhs de lonh,
E quan mi suy partitz de lay
Remembra' m d'un' amor de lonh :
Vau de talan embroncx e clis
Si que chans ni flors d'albespis
No' m platz plus que l'yverns gelatz.

لما تطول الأيام في شهر مايو
يعجبني غناء العصافير الذي يأتي من بعيد،
وعندما أبتعد وينقطع هذا الغناء
أتذكر حبيبا بعيدا،
أغدو مشغول البال ومطأطأ الرأس،
حينئذ، لا الغناء ولا أزهار الزعرور
تعجبني أكثر من الشتاء البارد.

لكن عندما نقرأ المقطوعة الخامسة من قصيدته السادسة حول هذا الغرض، نجد جوفري روديل قد قلد غيوم التاسع حين تطرق إلى هذا الموضوع، لأنه استعمل الأسلوب والمعنى نفسهما اللذيْن استعملهما غيوم التاسع في قصيدته المذكورة[19]. وهذا ما يدعو إلى القول إن ما جاء به الأمير جوفري روديل حول هذا الموضوع ما هو سوى شعر صرف يفتقد كثيرا إلى الواقع.

الحب بالوصف نوع من الشعر ظهر في الأندلس قبل عصر غيوم التاسع وجوفري روديل ورامبو دورانج، وقد وَرَدَ عند الأندلسيين في مختلف الأشعار، من قصائد[20] ومقطّعات وأزجال وموشحات. وأغلب الظن أن الشعراء المكفوفين، وما أكثرهم بين الشعراء العرب، هم الذين ساعدوا على وجوده، لأن الشاعر الضرير يُثير السؤال عندما يحب وهو لا يرى؟[21] فمن ذلك يقول الأعمى التطيلي من موشحة له[22]:

يا زينة الدنيا من كل ما استهواك أو وفّـرك
آلاء ذي تقيا يخافُ لو سمّاك لـشـهّـرك
من أعجبِ الأشيا في الحبّ أن يهواك من لم يرك
فإن يُسَلْ يكني وحـالـهُ يُـنبي فَـيَـصْـدُق
بأنـك الظـنّـه يُومي بك الحفل أو ينـطـق

أما مدغليس فهو يخبرنا بأنه عشق مجهولاً، إذ يقول من زجل له[23]:

واحد في قلبي قد سكن لس ندري من؟
الحق تريد لم يبق دين
ثم محتسب أو ثم أمين
يسكن قلوب المسلمين بـــلا إذن

وفي هذا الموضوع نفسه أورد ابن حزم الأندلسي في "طوق الحمامة" باباً في الحب بالوصف، فقال: "ومن غريب أصول العشق، أن تقع المحبة بالوصف دون المعاينة، وهذا أمر يترقى منه إلى جميع الحب، فتكون المراسلة والمكاتبة، والهم والوجد والسهر على غير الأبصار، فإن للحكايات ونعت المحاسن ووصف الأخبار تأثيرا في النفس ظاهرا..."[24].

إن التغزل بالحبيبة المجهولة موضوع عربي خالص، يسميه العرب "المحبة بالوصف" وقد وَرَدَ كما لاحظنا، في مختلف أنواع الشعر الأندلسي قبل أن ينتقل إلى أوربا ويستخدمه الشعراء التروبادور في قصائدهم باسم "الحب المستحيل" و"الحب البعيد" و"السيدة المجهولة"، وأن القصص التي استنتجها المؤرخون من شعر رامبو دورانج وجوفري روديل في هذا الموضوع، تشبه إلى حد بعيد، القصص التي عاشها، وربما في الواقع، شعراء الأندلس.

ج) الحب الطاهر:

إن حب التروبادور يختلف تماما عن الحب الجنسي الصرف. وأن ظاهرة الحب المؤانس، الذي هو شيء آخر غير الحب الإغواني والمادي الذي ورث عن أوفيديوس، ليس له أية صلة بالأدب الأوربي الذي سبق القرن الثاني عشر الميلادي (السادس الهجري)[25]. هذا الحب الذي تحدّث عنه الدارسون هو الحب الطاهر الذي يسميه البروفنسيون أيضا "الحب الصافي" وهو ضرب من الحب العذري عندهم.

غير أن المتقدمين من الشعراء لم يتطرقوا إلى هذا الباب مثلما وَرَدَ عند العرب، وحتى وإن كانوا يذكرون خضوع العاشق لسيدته والتضحية من أجلها والقدرة على تحمُّل العذاب، إلا أنهم غالبا ما تتغلب عليهم الرغبات فيخرجون من إطار الحب النبيل إلى حب جمال المرأة وجسدها. فالقصائد الأربع التي جسّد فيها غيوم التاسع الحب المجامل ليس فيها من العفة ما يُذكر[26].

يُعَدُّ برنار دي فنتادور من بين الشعراء البروفنسيين الأوائل الذين طرقوا باب الحب الصافي وهو من المجددين لشعر الحب المؤانس، وفي هذا الموضوع يقول من قصيدة له[27]:

Amor blasmen per no-saber,
Fola gens ; mas leis no' m es dans,
C'amors no' n pot ges dechazer
Si non es amors comunaus.
Aisso non es amors ; aitaus
No' n a mas lo nom e 'l parven,
Que re non ama si no pren !

يُسيء الجبناء للحب عن جهل
لكنهم لا يستطيعون إلحاق الضرر به،
لأن الحب لا يمكنه أن يضعف،
إلا إذا كان حبا ماجنا،
فإذا كان كذلك، فهو ليس حبا،
والذي لا يحب إلا من أجل الأخذ،
ليس حبيبا لا في اسمه ولا في مظهره.

في هذه القصيدة يلوم الشاعر على العشاق الذين يحبون من أجل الأخذ لا غير، فهو لا يريد شيئا من سيدته سوى إرضائها. هذا النوع من الغزل يسمى "الحب الطاهر" وهو يشبه إلى حد ما، الحب العذري. وفي هذا المعنى أيضا يقول بيار روجيه (Pèire Rogiers) من قصيدة له[28]:

De ren als no pes ni cossir
Ni ai desirier ni talan,
Mas de lieis col' l pogues servir
E far tot quant l'es bon ni 'l platz

Qu' ieu non cre qu' ieu anc per als fos
Mais per lieis far ço que 'l plagues
Que be sai qu' onors m'es e bes
Tot quan fas per amor de liei.

لا أفكر، ولا أحلم،
ولا لي رغبات أخرى،
سوى معرفة كيف يمكن لي أن أخدمها
وأرضيها بكل ما يعجبها،
ولا أظنني أطمع في شيء آخر،
سوى تطبيق ما يسعدها،
لأن كل ما أفعله من أجل الحب،
هو بالنسبة لي شرف وخير.

إن هذا الحب الذي ظهر لأول مرة عند الشعراء التروبادور في القرون الوسطى، لم تألفه أوربا قبلهم ولم نعثر عليه في كتب أوفيديوس الذي غالبا ما يتخذه بعض الدارسين الأوربيين مصدرا للشعر الأوكسيتاني، بل إن أفكار أوفيديوس جاءت معاكسة تماما لهذا النوع من الحب، لقد كان يحث الرجال على التظاهر بحب المرأة من أجل المحافظة، مدة أطول، على مودتها[29].

لقد طرق العرب باب الحب العذري منذ زمن بعيد، وقد انتقل هذا اللون من الشعر إلى الأندلس ونظم فيه الكثير من الشعراء والوشاحين والزجالين. ثم انتقل إلى بلاد الإفرنج بالطرق نفسها التي انتقلت بها أغراض الشعر الأخرى من الأندلس إلى أوربا. ومهما يكن من أمر، فإن طهارة الحب المؤانس الذي وَرَدَ في الشعر الأوكسيتاني لم تسمُ إلى درجة العفة العربية التي يتميز بها هذا اللون من الحب عند العرب.

لكن ليس معنى ذلك أن البروفنسيين لم يتطرقوا إلى الحب العفيف كما عرفه العرب، بل نجد نفرا من الشعراء، وخاصة المتأخرين منهم، قد طرقوا هذا الباب واشتهروا به. لعلّ غيوم دي مونتانياغول، الذي كان قد نظم بعضا من أغانيه في هجاء رجال الدين المتواطئين مع الفرنسيين، هو أول تروبادور يتطرق إلى العفاف في الشعر الأوكسيتاني، "فهو لا يسمّي عاشقا من يخدع في الحب ويدعو سيدته إلى ارتكاب الخطأ، لأن العاشق الحقيقي لا يقبل المساس بشرف سيدته"[30]. وفي

الموضوع نفسه يقول من قصيده أخرى[31]:

Quar amors non es peccatz,
Anz es vertuts que' ls malvatz
Fai bos, e'lh bo' n son melhor,
E met om' en via
De ben far tot dia
E d'amor mou castitatz,
Quar qui' n amor ben s'enten
No pot far que pueis mal renh.

الحب ليس ذنبا
وإنما فضيلة،
تجعل الأشرار طيبين،
والطيبين أفضل،
وتجعل الناس في طريق الصواب.
من الحب تنبثق العفة،
فالذي يقدّر الحب،
لا يمكنه أن يتصرف خطأ.

يرى غيوم دي مونتانياغول الذي عاش في القرن الثالث عشر الميلادي وعاصر محاكم دواوين التفتيش الصليبية، أن التروبادور القدامى لم يقولوا شيئا في الحب، لأنهم لم يتطرقوا إلى العفاف. ويعتقد هذا الشاعر أنه لم يأتِ في شعره إلا بالجديد، ومن هذا القبيل، الحب العفيف. لذلك يجمع مؤرخو الشعر الأوكسيتاني على أن الحب العفيف بدأ مع غيوم دي مونتانياغول.

أما العرب فقد وَرَدَ عندهم هذا الموضوع منذ الجاهلية، فالعفاف عندهم لا يتجزأ من مقوماتهم وعاداتهم الاجتماعية، ثم إن الإسلام أيضا يحث المسلمين على العفاف، قال الله سبحانه وتعالى: "وليستعفف الذين لا يجدون نكاحا حتى يغنيهم الله من فضله"[32]. وقال الرسول الكريم محمد (صلى الله عليه وسلم): "من عشق وكتم وعفّ وصبرَ، غفر الله له وأدخله الجنة"[33]. لذلك نجد الشعراء العرب قد اشتهروا أكثر من غيرهم بهذا النوع من الحب وأكثروا منه في شعرهم، وقد وَرَدَ في القصائد والمقطعات إلا أنه يقلّ في الموشحات والأزجال لارتباطها بالغناء واللهو. وفي هذا الغرض

يقول الشاعر علي بن عبد الرحمن البلنوبي الصقلي من مقطعة له[34]:

أخلو به وأعف عنه كأنني ... حذر الدنية لست من عشاقه
كالماء في يد صائم يلتذه ... ظمأ ويصدف من لذيذ مذاقه

ولعل أكثر الشعراء الأندلسيين شهرة بالعفاف وإكثارا منه في شعره هو ابن فرج الجياني صاحب كتاب "الحدائق" الذي جَمَعَ فيه مختارات من الشعر[35].

ومما تجدر الإشارة إليه هو أن الحب العفيف الذي وَرَدَ في الشعر الأوكسيتاني لا يعكس العادات والتقاليد في المجتمع الأوربي، بل استورده التروبادور بوساطة الجونغلير من التخوم الأندلسية الإفرنجية، وكان يمثل ثورة فكرية في وجه الكنيسة، فحاربه رجال الدين وعزموا على القضاء عليه بكل الطرق الممكنة، ذلك لأنهم اعتبروه دينا جديدا، رفع به الشعراء المرأة الأوربية من وضعها الرديء إلى مستوى راق، يكمن في حريتها واعتبارها إنسانا لا يختلف عن الرجل من حيث حقوقه. وكانت الكنيسة لا تريد هذا التقديس والتبجيل للمرأة واعتبرت ذلك خارجا عن تعاليمها، فحاولت صرْف الشعراء تجاه السيدة العذراء، ولاحقت كل من تجرأ على القول في العفاف ونفت بعضهم، وكان الشاعر غيوم دي مونتانياغول أول من نفي إلى أراغون[36].

2 - قصيدة الفجر:

الفجريات موضوع غزلي يتحدث فيه الشاعر عن لقاء حبيبين في ليل حالك غير أنهما يستقصران ليلهما ويشتكيان من طلوع الفجر المبكر. وغالبا ما يكون معهما شخصية ثالثة، هي الرقيب. إن فكرة استقصار الليل ترددت في أشعار العرب قبل ظهور الشعر الأوكسيتاني، وهو موضوع قديم ارتبط بالغزل[37].

استقصار العاشق لليلة الوصال وحزن الحبيبة بعد الفراق، وشخصية المنادي، ثم يقظة الأهل (أو الرقيب أو الغيور)، أربعة عناصر بُنيتْ عليها قصيدة الآلبا في الشعر الأوكسيتاني، ومن الفجريات الجميلة يقول غيرو دي بورناي[38]:

Bel companho, si dormetz o veillatz,
Non dormatz plus, suau vos ressidatz,
Qu' en Orien vei l'estela creguda
Qu' amena 'l jorn, qu' eu l'ai ben coneguda,
Et ades sera l'alba.

Bel companho, en chantan vos apel :
Non dormatz plus, qu' eu aug chantar l'auzel,
Que vai queren lo jorn per lo boscatge ;
Et ai paor que 'l gilos vos assatge ;
Et ades sera l'alba.

- أيها الرفيق الوسيم لا تنمْ، انهضْ،
لا تنمْ أبدا، لكن انهضْ بحذر:
إني أرى النجم يكبر من الشرق
وسيأتي معه النهار، إنه هو،
وقريبا سيبزغ الفجر.
- أيها الرفيق الوسيم، إني أناديك
لا تنمْ، لقد سمعت العصفور يغني
وسيأتي معه النهار عبْرَ الغابة
فيهجم عليكم الغيور إن لمحكم،
وقريبا سيبزغ الفجر.

إن هذا الموضوع الذي ظهر في الشعر العربي قبل ظهور التروبادور، طرقه أيضا الوشّاحون الأندلسيون، ومن ذلك قول أبي بكر بن الصابوني (ت 638هـ - 1240م)[39]:

قسما بالهوى لذي حجر ما لليل المشوق من فجر
خمد الصبح ليس يطرد
ما لليلي فيما أظن غد
صح يا ليل إنك الأبد
أو تقضت قوادم النسر فنجوم السماء لا تسري

وقال السلطان أحمد المنصور من موشحته[40]:

وليالي الشعور إذ تسري ما لنهر النهار من فجر
حبذ الليل طال لي
لو تراني جعلته بردي

فاطميا في خلقه الجعدي

هي ليلى أخت بني بشر فأين أنت يا أبا بدر

كم سقطنا ألطف من طل

واجتمعنا وما درى ظلي

واسترحنا من كاشح نذل

رب ليل ظفرت بالبدر ونجوم السماء لم تدر

من خلال هذه الأمثلة نرى أن الأندلسيين قد استخدموا هذا الموضوع بكل خصائصه في نظمهم، ومن خلال تصورهم لقدوم الصبح ومحاكاتهم بعضهم بعضا في نظم هذه الموشحات، يتبين لنا أن هذا الموضوع قديم قِدم الشعر العربي، وأنهم أجادوا في تنويعه وصقلِ معانيه.

ولم يفتْ هذا الموضوع ابن قزمان بل وظفه في أحد أزجاله الذي منه[41]:

الكلام يدور والشراب يُشرب

وأنا نَغني وهي تطرب

وطلبت منها الذي يطلب

هي تَقول نعم وتَمّنيني أصبحَ الصباح وهُو الظالم!

لِما أصبح؟

قمت إلى غفارتي ولم نمهل

قالت: أن تمور أش تَريد تعمل؟

زَوَل الغِفارهْ بَعَدْ وانزل

قلت: عَن ذهَبْ نمضي خليني إن ابنْ سُميدع أبو القاسم

نريد نمدح

هذا من الأزجال القليلة التي يتغزل فيها ابن قزمان بالمرأة، وفي هذه القطعة التقى بحبيبته في الظلام، وقضايا سهرة معا، تلذذا بوصلهما إلى حين بزوغ الفجر مما أثار غضب الحليلة. فتهجمت على الصباح، متحسرة على فراق حبيبها الوشيك. ومثل هذا الزجل وغيره من النظم العربي سارت عليه قصيدة الآلبا الأوكسيتانية. وكان ابن قزمان قد سبق إلى الوجود أول من نظم قصيدة الفجر من البروفنسيين، لأن هذا الموضوع ظهر عند الأجيال اللاحقة لجيل غيوم التاسع وسركامون وجوفري روديل وهم من معاصري أبي بكر بن قزمان الأندلسي.

تسمّى قصيدة الفجر في الشعر الأوكسيتاني آلبا (Alba)، ومما لا شك فيه، أن الشعراء التروبادور قد أخذوا المصطلح من خرجات الموشحات والأزجال الأندلسية التي تضمنت هذا اللفظ بحروفه العجمية[42].

ومن أمثلة ذلك، قول الإمام ابن قزمان في الخرجة من زجل له[43]:

آلبَا آلبَ إيش ذا   لج أنّونَ ذيه
وكذاك يذ غُدوه   وكذاك من عشيه
وأرّ يدك نقبل   وخذ أت منه ميه
شكَرَ الله من أوفى   وَعَمـل بالمـكرر

جاء الشطر الأول من هذه المقطوعة الزجلية بالعجمية، وهو:

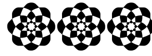
Alba, alba es de   luce en una día

ومعناها:

يا فجر، يا فجر، أنت   الذي يضيء هذا اليوم

وقد كرر ابن قزمان لفظة "آلبا"[44] مثلما تأتي في القصائد الأوكسيتانية.

يمكننا القول إن هذه الأمثلة التي هي قليل من كثير، قد تكون المصدر الذي استقى منه شعراء أوك المصطلح، وربما الموضوع أيضا. وعلى أية حال، فإن فكرة استقصار الليل والتهجم على الصبح عند لقاء الحبيبيْن، موضوع يكاد ينتشر في الشعر الأندلسي وقد سبق قصيدة الآلبا بقرون عدة. وإن التشابه الذي رأيناه في الشعر الأندلسي والأوكسيتاني لا يكمن فقط في الموضوع بل أيضا في العناصر المكونة له، إلا أن الشعراء البروفنسيين يسمّون هذا النوع من الشعر "الفجرية"، في حين أطلق عليه الشعراء العرب اسم "استقصار الليل". كما أن شعراء أوك استخدموه في قصائد مستقلة، أما العرب فقد يأتي عندهم ضمن مواضيع أخرى في أثناء القصيدة.



الهوامش الفصل الثالث:

1) A. Jeanroy : Les chansons de Guillaume IX, pp. 19 - 20.

2) E. Hœpffner : Les Troubadours, p. 86.

3) Alan Watts : Amour et connaissance, Ed. Denoël - Gontier, Paris 1978, p. 195.

4) J. Roubaud : Les Troubadours, p. 254.

5) Ibid., p. 140.

6) Ovide : l'Art d'aimer, L.2, p. 32.

7) Ibid., L.1, p. 12.

8) Ibid., L.3, p. 60.

9) Ibid., L.2, p. 47.

10) Ibid., L.1, p. 18.

11) Ovide : Remèdes à l'amour, p. 15.

12) لسان الدين بن الخطيب: جيش التوشيح، ص 176.

13) Stendhal : De l'amour, Ed. Garnier Flammarion., Paris 1966, p. 190.

14) A. Jeanroy : Les chansons de Guillaume IX, p. 7.

15) R.- R. Bezzola : Les origines..., 2e P., T.1, p. 163.

16) J. Roubaud : Les Troubadours, p. 142.

17) A. Jeanroy : Les chansons de Jaufré Rudel, p. 16.

18) Ibid., pp. 12-13.

19) انظر القصيدة في:

A. Jeanroy : Les chansons de Jaufré Rudel, p. 17.

20) كان الشاعر الفارس سعيد بن جودي الأندلسي (ت 284هـ - 897م) قد هام بحب جارية اسمها "جيجان"، سمعها تغني ولم يرها، وقال فيها شعرا كثيرا. انظر، ابن حيان: المقتبس في تاريخ رجال الأندلس، طبعة أنطونيا، باريس 1937، القسم الثالث، ص 124. انظر أيضا، ابن الأبار: الحلة السيراء، القاهرة 1963، 1/ 55.

21) وفي هذا المعنى يقول بشار من قصيدة له:

يا قوم أذني لبعض الحي عاشقة والأذن تعشق قبل العين أحيانا

22) الأعمى التطيلي: الديوان، ص 283.

23) صفي الدين الحلي: العاطل الحالي، ص 38.

24) ابن حزم الأندلسي: طوق الحمامة في الألفة والألاف، دار مكتبة الحياة، بيروت 1980، ص 20.

25) J.- L. Houssat : Troubadours et cours d'amour, p. 113.

26) Pierre Belperon : La joie d'amour, Ed. Plon, Paris 1948, p. 42.

27) A. Berry : Anthologie de la poésie occitane, p. 29.

28) P. Bec : Anthologie des Troubadours, p. 110.

29) Ovide : l'Art d'aimer, L.2, p. 42.

30) A. Jeanroy : La poésie lyrique des Troubadours, T.2, p. 168.

31) H.- I. Marrou : Les Troubadours, p. 159.

32) صورة النور، الآية 33.

33) أبو محمد جعفر السراج: مصارع العشاق، دار صادر، بيروت (د.ت)، 1/ 14.

34) علي بن عبد الرحمن البلنوبي الصقلي: الديوان، ص 3.

35) انظر شعره في هذا الموضوع، الحميدي: جذوة المقتبس، ص 170.

36) R. Briffault : Les Troubadours, p. 134.

37) انظر في هذا الموضوع، رائية عمر بن أبي ربيعة التي يحدثنا فيها عن قصة وقعت له مع فتاة تدعى "نعم"، والتي مطلعها:

أمن آل نعم أنت غاد فمبكر غداة غد أم رائح فمهجر؟

38) A. Berry : Anthologie de la poésie occitane, p. 41.

39) المقري: نفح الطيب، 7/ 10.

40) المصدر نفسه، 7/ 73.

41) ابن قزمان: الديوان، زجل (141)، ص 888.

42) د. إحسان عباس: تاريخ الأدب الأندلسي عصر الطوائف والمرابطين، ص 240 وما بعدها. (انظر الخرجات التي تضمنتْ هذا اللفظ).

43) ابن قزمان: الديوان، زجل (82)، ص 526.

44) في الديوان "آليا" ونعتقد ما أثبتناه هو الصحيح.

الفصل الرابع

الخصائص المشتركة في شعر الغزل

1 - المعاني المشتركة:

أ) الحب من أول نظرة:

أثر النظرة الأولى في الحب، موضوع يكاد يتشابه بمعانيه وأسلوبه في القصائد التي طرقته، ففكرة الحب من أول نظرة غالبا ما يستهل بها الشاعر قصيدته وقد تأتي أيضا في ثناياها، وفي هذا الموضوع يقول غيوم دي كابستان (Guilhem de Cabestanh) مستهلا قصيدة له[1]:

Lo jorn qu' ieus vi dompna primeiramen
Quan a vos plac que' us mi laissetz vezer
Parti mon cor tot d'autre pessamen
E foron ferm en vos tug mey voler
Qu' aissi 'm jauzetz dompna el cors l'enveya
Ab un dous ris et ab un simpe 'esguar
Mi e quant es mi fezes oblidar.

حين رأيتك لأول مرة
ولما شئتُ أن أراك
صرفتُ قلبي عن كل تفكير
لقد انصبت كل رغباتي إليك
وهكذا جعلتِ الشوق في قلبي
بمجرد ابتسامة عذبة ونظرة واحدة
حتى نسيتُ كل ما هو كائن غيرك.

ولم ينتهِ هذا الموضوع مع انتهاء حركة التروبادور في نهاية القرن الثالث عشر الميلادي، بل وَرَدَ أيضا عند الأجيال التي جاءت بعدهم، خاصة شعراء النهضة الأوكسيتانية، ومن بين الشعراء الذين تطرقوا إلى هذا الموضوع، الشاعر سيبريان ديبورين الذي يقول من قصيدة له[2]:

De cap à tu soy Mariou ;
Tu m'as charmat per ta douçou.
Tu m'as ligat deü permé moumen,
Et tà doucemen,
Et tà tendremen,
Que' you soy en turmen !
Qu' at bonlhes ou n'at boulhés pas,
You t'aymerey dinqu' aü trépas.

أنا لك يا "ماريون"
لقد سبيتني بلطافتك
وتعلقت بك من أول مرة رأيتك
وجعلتني أتعذب
بهدوء تام
ورقة!
شئتِ أم أبيتِ
سأحبك حتى الموت.

هذا مما جاء في الشعر الأوكسيتاني حول أثر النظرة الأولى في الحب وما تسببه من آلام وآمال. أما في الشعر الأندلسي فقد وَرَدَ هذا الموضوع في جميع أنواع النظم. وقد ورثه الأندلسيون عن الشعر العربي التقليدي. وما أكثر حديث الشعراء العرب عن العيون وعن النظر، وكم سحر جمال المرأة الشعراء من أول وهلة، لكن غالبا ما تكون النظرة الأولى سببا في عذاب العاشق وهلاكه، ففي هذا المعنى يقول ابن قزمان من زجل له[3]:

يا بهجة العاشق يا حياتُ
أت هو سبب عيش ومماتُ
منذ رأى عينيك هي كفاتُ
وقتيل العينين لس لُو ديّ

وَرَدَتْ نماذج كثيرة من هذه الفكرة في الشعر الأندلسي، تداولها القدامى في دراستهم، ومنهم ابن حزم الأندلسي الذي أفرد موضوعا في "طوق الحمامة" سمّاه "باب من أحبّ من نظرة واحدة"

وجاء بحكاية عن يوسف بن هارون الرمادي الذي زعموا أنه كان من أوائل الوشّاحين، قال إنه أحب امرأة اسمها خولة، كان قد رآها لأول مرة، وهام بحبها، فقال فيها شعرا كثيرا[4].

ب) معاناة العاشق:

إن الحبيبة كما يصفها الشعر الأوكسيتاني جميلة وذات صفات حميدة إلا أنها قاسية ومتمنعة عن الوصل. وهذا ما زاد في تعذيب العاشق ومعاناته بسبب هجرها له وتدللها والاستهانة بشأنه. تمنّع المرأة وتحفظها تجاه العاشق لم ينقص من قيمتها بل زادها إجلالاً وجعل العاشق أكثر تعلقا بها، فهو يخشاها أحيانا ولم يعدْ يقوى على شيء سوى الرجاء والصبر. هذه المعاني التي اتفق شعراء لغة أوك على توظيفها في شعرهم هي أساس قصيدة الغزل في الشعر الأوكسيتاني.

ذكر الشعراء في أكثر من قصيدة تشدد الحبيبة وقسوتها على العاشق، ومن ذلك قول برنار دي فنتادور في قسوة الحبيبة[5]:

On plus la prec, plus m'es dura ;
Mas si' n breu tems no' s melhura,
Vengut er al partimen.

كلما ترجيتها زادت قساوة،
فإن لم تغير موقفها تجاهي
من الأفضل أن أنسحب.

أما غيرو دي كالانسون (Guiraud de Calanson)، فعلى الرغم من تعذيب حبيبته له فإنه لم يغير قلبه، ومع ذلك لم تجرؤ على تغيير موقفها، إذ يقول[6]:

E doncs vejatz
Co' om destrenhètz,
Dona, si 'us platz,
Ni co' m tenètz
Pres e conqués,
Qui' ieu no' m puesc alhor rendre ;
Ges grans mercés
No vol en vos deisendre.

انظري إذن يا سيدتي،
إلى أي حد تعذبينني
كما يطيب لك،
وكيف تجعلينني أسيرا لديك،
حتى أنني لم أستطع أن أغير حبي،
ومع ذلك لم أرَ منك أي شفقة تذكر.

إن هذه المعاني التي وَرَدَتْ في الشعر الأوكسيتاني نجدها أيضا في الشعر الأندلسي وخاصة في الموشحات، إذ لا تكاد موشحة غزلية تخلو من الحديث عن قسوة الحبيبة وظلمها وشكوى العاشق وتوسله، وهذا ابن اللبانة الداني يحن لحبيبته على الرغم من ظلمها له فيقول[7]:

كم ذا يؤرقني ذو حَدَق
مرضى صحاح، لا بُلِيْن بالأرق
قد باح دمعي بما أكتمه
وحنّ قلبي لمن يظلمه
رشاً تمرّن في لا فَمُه
كم بالمنى أبدا ألثمه

ويحدث أن يرتبك العاشق أمام حبيبته بل ويخشاها ويحاول تجنب الطرق التي تثير غضبها، فمن هذه الفكرة نماذج كثيرة وَرَدَتْ في شعر أوك، ومنها قول غيوم التاسع من قصيدة له[8]:

Ren per autruy non l'aus mandar,
Tal paor ay qu' ades s'azir,
Ni ieu mezeys, tan tem falhir,
No l'aus m'amor fort assemblar.

لا أجرأ على مراسلتها بواسطة غيري،
خشية من أن تغضب،
ولا أستطيع أن أبوح لها بحبي
بحيث إني أخشى من الفشل.

أما سركامون فهو يضطرب أمام حبيبته، ولا يقدر على البوح بحبه، فيقول[9]:

Quan suy ab lieys si m'esbahis
Qu' ieu no' ill sai dire mon talan,
E quan m'en vauc, vejaire m'es
Que tot perda 'l sen e 'l saber.

لما أكون معها، ينتابني الذهول
حتى كأنني لا أستطيع أن أخبرها برغبتي،
ولما أذهب، يظهر لي أني قد فقدت
كل رشدي وصوابي.

فإذا كان سركامون يضطرب أمام حبيبته ويخشاها خشية العبد مولاه، فلا غرابة في ذلك ما دام هذا الشاعر من عامة المجتمع، أما غيوم التاسع فكان من الأمراء في عصره، وذا جاه وسلطان، ولم يرثْ من مجتمعه هذه العادة، وكان أول من ذهب إلى هذه الفكرة. هذا التناقض هو الذي حمّس الشعراء على تقليد غيوم التاسع والتنافس في القول وتجديده، ومع ذلك فإن غيوم لم يكن سوى ناقل لهذا الموضوع، لأن الشعر الأندلسي بكل أنواعه، يزخر بمثل هذه الصور، وفي هذا الموضوع يقول ابن بقي من موشحة له[10]:

لم يدر شيئا سوى	تعذيبه لصبه
وما شكوت الهوى	إليه خوف عتبه
وكنت قبل النوى	مكتما لحبه

ولعلّ من هموم الشاعر الكبرى أن يبكي على فراق حبيبته، فكثيرا ما يحدثنا الشاعر عن تألمه بسبب هجْر حبيبته له، وتمنّعها من مقابلته أو النظر إليه، فمن هذا القبيل يقول برنار دي فنتادور من قصيدة له[11]:

Manthas vetz m'es pois membrat
De so que' m fetz al comjat
Qu' elh vi cobrir sa faisso
C'anc no' m poc dir oc ni no.

إن فراقنا غالبا

ما يخطر على بالي،

وكلما رأيتها سترت وجهها

ولا تريد أن تقول شيئا.

ولا يكاد يخلو الشعر الأندلسي من موضوع الهجْر وما يسببه للعاشق من هموم، فيظل يتشوق إلى حبيبته عله يحظى بوصال. في هذا المعنى يقول ابن لبون من موشحة له[12]:

نجِد لعاني	ولو ببعض الأماني
فالموت داني	إن دمت على هجراني

ومن الأزجال يقول ابن قزمان في الموضوع[13]:

كيف يرى قلبي سُرورْ وحبيبْ قلبي منصورْ

هَجَرني

سُكّريّ المراشِف

غُصنيّ المعاطِف

لولا ما هوَ مُخَالف

حينْ يرى ظِلي ينفورْ أنا مِتّ بالله فانظورْ

في كَفني

إن الحب في الشعر الأوكسيتاني فضْلٌ تهبُهُ المرأة العاشق إذا شاءت، لكن بعد امتحان عسير وصبر طويل، لذلك نجد الشعراء لا ييأسون على الرغم من عذابهم المرير، إذ تحمّلوا آلامهم وتجملوا في صبرهم، وكان سبيلهم الوحيد للوصول إلى الحب هو الرجاء والصبر. موضوع الصبر وَرَدَ في شعر أوك منذ عصر غيوم التاسع، الذي يقول في هذا المعنى من إحدى قصائده[14]:

Per tal n'ai meyns de bon saber

Quar vuelh so que no puesc aver,

E si 'l reproviers me ditz ver

Certanamens :

A bon coratge bon poder,

Qui' s ben suffrens.

إذا كنت لم أسعد كبقية الناس

ذلك لأنني أريد ما لا أستطيع

الحصول عليه، ومع ذلك،

سأتحلى بالمثل الذي يقول:

الشجاعة المتينة تمنح سلطة قوية،

عندما نعرف كيف نصبر.

أما الوشاح الأندلسي أبو بكر الصيرفي الذي سبق برنار دي فنتادور، فهو أيضا لا يرى خيرا في تصرف حبيبته ومعاملتها له، وسلاحه الوحيد هو الصبر، يقول من موشحة له[15]:

يا غزالاً تحكما في حياتي بباطل

أنت أبكيتني دما حيث ما كنت واصلي

أنا أهواك كيفما كنت، لو كنت قاتلي

فاقض في ما أنت قاض لا تخف بي من جناح

إنني للقضا صبور والذي شئته صلاح

لم يق طول الصبر العاشق من مخاطر الحب، لأن تمادي الحبيبة في قسوتها وهجرها له قد سبب له أعراضا نفسية وعضوية أيضا. في الشعر الأوكسيتاني يحدثنا الشاعر الذي يقاسي من الشوق والحرمان، أنه مريض وجسمه نحيل وسيموت لا محالة، إنْ لم تتراجع سيدته عن موقفها وتجود عليه بالوصال. وفي ذلك يقول غيرو دي بورناي[16]:

Domn' aissi com us paucs anheus

Non a forsa contra un ors,

Sui ieu, si la vostra valors

No' m val, plus febles qu' us rauseus ;

Et er plus breus

Ma vida de las quatre partz

S'uoi mais mi prend neguns destartz

Que no' m fassatz dreg del envers.

سيدتي، لقد أصبحت كالخروف الضعيف

الذي لا طاقة له أمام الدب،
إن لم تنقذيني بفضلك،
فأنا أرقّ من عود قصب،
وحياتي ستكون
أقصر من الربع،
إذا تأخرتِ عن معالجة هذا الوضع
وبقيتِ تخطئين في حقي.

وفي الشعر الأوكسيتاني أمثلة كثيرة في هذا المجال، إلا أن فكرة المرض ونحول الجسم عرفها الشعر الأندلسي قبل شعر التروبادور. تخبرنا مصادر الأدب العربي أن علل العشاق كانت ظواهر متفشية بين العذريين. وقد وَرَدَ هذا الموضوع في الشعر الأندلسي وعلى وجه الخصوص في أزجال ابن قزمان، وفي هذا المعنى يقول الإمام[17]:

لس نفيق من ذا الصدود أبدًا
أو نَعنق في ذراعي الحبيب
بَيْ نكد بُليت أنا وَيْ عذاب
الوصال يا قد نُسي بالعتاب
قد نحل جسمي ورقّ وذاب
ورجعت أرقّ من خيط ردًا
لسْ بجسمي ما يَطبُّ طبيب

وإنْ كان الشعراء الأوكسيتانيون قد أمعنوا في وصف أعراضهم وعللهم التي يسببها الهجر والحرمان، فإنهم في الوقت نفسه يبالغون حين يصفون أنفسهم بالأموات. فكثيرا ما يحدثنا الشاعر الأوكسيتاني بأنه ميت، أو سيموت إن لم تنقذه سيدته بوصلها. وكان أول من ذهب إلى هذه الفكرة في شعر أوك، الشاعر غيوم التاسع الذي يقول من إحدى قصائده[18]:

Si 'm breu non ai ajutori,
Cum ma bona dompna m'am,
Morrai, pel cap sanh Gregori.

إذا لم تعجل سيدتي في إنقاذي،

وإذا لم تبيّن أنها تحبني،
سأموت ورأس القديس غريغوري.

ويضع برنار دي فنتادور المعنى كالتالي[19]:

A ! can mal sembla, qui la ve,
Qued aquest chaitiu deziron
Que ja ses leis non dura be,
Laisse morir, que no l'aon !

آه، من يصدقها إذن، ويراها مصرة،
على ترك هذا العاشق المسكين عرضة للموت
دون إغاثته، على أنها وحدها
من يقدر على إنقاذه.

إن هذه المعاني التي عبّر عنها الشعر الأوكسيتاني وَرَدَتْ كلها في الشعر العربي. ونحن إذا عدنا إلى قصص العشق العربية، نلاحظ تلك المواقف التي أدت إلى موت العشاق ترد في أخبارهم كواقع عاشه الشاعر. ولعل أكثر الذين اشتهروا بهذه النهاية المؤسفة، الشعراء العذريون الذين ما من أحد منهم عشق إلا وقضى نحبه في ظروف غرامية جدّ مأسوية، تناقلها الناس في أخبارهم حتى عدها الباحثون ضربا من ضروب الخيال لصعوبة تصديقها. كما استلهمها الشعراء ووظفوها في أشعارهم، حتى أصبح يضرب المثل في الحب بشخصيات قصص الحب العذري.

وفي الشعر المقطعي الأندلسي، أمثلة كثيرة من هذا القبيل، ومنها ما قاله ابن بقي في هذا الموضوع من إحدى موشحاته[20]:

يا خلي سألقي بالله من ألم العشق
مثل ما مات منه قبلي كثير من الخلق
أنا عبد، وقليل ذلك في نصف الحق
للذي أهوى فما يرضي (...)[21]
كيف والحب على قلبي كتّاب منقوش
وليس يمحوه إذ مت بعاد وتوحيش

هذه المعاني وغيرها التي وَرَدَتْ عند الأوكسيتانيين والأندلسيين، تبيّن جليا التشابه العريض

الذي ميّز الشعرين، مما يؤكد مدى التأثير الأندلسي في الشعر الأوكسيتاني، لأن هذه المواقف أصيلة في الشعر العربي، وقد ظهرت عند الأندلسيين قبل ميلاد شعر لغة أوك.

ج) شكوى الفتاة العاشقة:

لقد وَرَدَ في الشعر الأوكسيتاني أمثلة كثيرة تصور لنا المرأة وهي تبكي فراق حبيبها. ومن ذلك يصوّر لنا ماركبرو في قصيدة حوارية بكاء الفتاة على فراق حبيبها الذي سيق إلى الحرب، لائمة في ذلك الملك لويس السابع الذي أمر بهذه الحرب وهي الصليبية الثانية، فتقول مخاطبة السيد المسيح عليه السلام[22]:

Ab vos s'en vai lo meus amics,
Lo bels e'l gens e'l pros e'l rics,
C'ai m'en reman lo gran destrics,
Lo desiriers soven e'l plors.
Ai mala fos reis Lozoïcs,
Que fai los mans e los prezics,
Per que 'l dols m'es el cor entratz.

لقد ذهب معكم صديقي الوسيم
الأصيل والمقدام والقوي،
أما أنا فبقيت وحدي هنا أبكي
وأقاسي من آلام الشدة والرغبة
واه! ملعون الملك لويس الذي أمَر
ونصَح بهذه الحرب التي أسكنتْ
قلبي أحزانا كثيرة.

وفي الشعر الأندلسي أمثلة كثيرة في هذا الموضوع إلا أن الموشحات تكاد تنفرد به. وقد جعل الوشّاحون الكلام على لسان الفتاة في المقطوعة الأخيرة بما فيها الخرجة من موشحاتهم. فمن ذلك قول أبي القاسم المنيشي في الخرجة من موشحة له[23]:

ورب فتاة غنّت إذ جاءت لداره
وتشكو له إذ حنّت لبعد دياره

وتشدو لما أن غنت   بقـرب   مزاره
غريم أم يا مم   أكن يرتاب ذويّه
مم ياي أصطار   مما أسري اللسيه

والخرجة كما نرى بعض كلماتها عجمية يتعمدها الوشاح لإخفاء حديث الفتاة مع أمها عن الرقباء. وقد وَرَدَتْ كلمة "مَمّ" بمعنى أمي، بعامية أهل الأندلس وعجميتهم أيضا. وبالمعنى والطريقة نفسهما وَرَدَ هذا الموضوع عند عدد من الوشاحين(24) وكأنهم كانوا يحاكون بعضهم بعضا في هذا المعنى، لأنهم اتفقوا على طريقة واحدة في الحديث عن بكاء الفتاة.

لقد وَرَدَ هذا الموضوع أيضا في بعض الأزجال، ومن ذلك قول الإمام ابن قزمان في الخرجة من زجل له(25):

وَلد علي، إذ نقول الأبيات   في ذا الطريقَ
صُبَيّ (...) مليحَ عنات   غُنّه رشيق
غنات ولم يفتضح من سمات   على الحقيق
عَشقتُ، مّما، إذ أشت الجاري   علِى الخُماري

ولم يختلف ابن قزمان عن الوشّاحين في توظيف بعض الألفاظ العجمية في هذا الموضوع عند مخاطبة الفتاة أمها، فهي تناديها "مّما" بالعجمية، كما تشير إلى محبوبها بالإشارة العجمية "إذ أشت" حتى لا يفتضح من "سمّات" كما قال أبو بكر بن قزمان الذي نقل هذا الموضوع من خرجات الموشحات الأندلسية.

إن هذا الموضوع أصيل في الشعر الأندلسي، وقد وَرَدَ في الموشحات وفي الأزجال قبل أن ينتقل إلى الشعر الأوكسيتاني. أما هذه الخرجات فقد كانت تغنيها الفتيات رفقة العود في مجالس الأنس التي كانت تقام في قصور المسلمين وفي قصور النصارى أيضا بشمال الأندلس. وهذا من جملة الأسباب التي أدت إلى انتقال هذا الموضوع إلى ما وراء البرانس فتناوله الشعراء التروبادور في قصائدهم وتناقله الذين جاءوا من بعدهم من شعراء اللغة الأوكسيتانية(26).

2 - الشخوص:

أ) رقباء الحب:

الرقيب هو حارس المعشوقة الذي يمنعها من أي اتصال خارجي مما يُصعب من مهمة الفارس

العاشق الذي يطمح إلى لقائها. فيقظة الرقيب تزيد من غبن العاشق وشوقه لا سيّما بعد استحالة اللقاء. مثل هذه الشخصية حتمتها تقاليد القبيلة في المجتمع العربي حينذاك. وقد تبناها شعراء أوك ووظفوها في شعرهم، ومنهم غيوم التاسع الذي يحدثنا في قصيدة من قصائد اللهو عن شكوى امرأة من رقبائها فيقول[27]:

Compaigno, non puosc mudar qu' eo no m'effrei
De novellas qu' ai auzidas e que vei,
Qu' una domna s'es clamada de sos gardadors a mei.
E diz que non volo prendre dreit ni lei,
Ans la teno esserrada quada trei,
Tant l'us no' ill largu a l'estaca que l'altre plus no la' ill plei.

خليليّ لم أستطع أن أتخلص من هذا القلق،
بخصوص الأخبار التي أسمعها وأراها،
إن امرأة استغاثت بي من رقبائها
الثلاثة الذين أغلقوا عليها،
وشددوا عليها الحصار، ولم يعترفوا
بأي قانون من قوانين الكورتوازية.

في هذه القصيدة التي خصها غيوم التاسع لرقباء الحب، يحاول الدفاع عن السيدة ناصحا رقباءها أن يتخلوا عن فكرتهم، وعدم إرغامها على شيء لا يرضيها مما ينافي قوانين الحب. غير أن هؤلاء الرقباء لم يكونوا قد سمعوا بهذه القوانين من قبل، وربما يندهشون لهذه الفكرة التي جاء بها هذا الشاعر المتمرد. لأن الكونت غيوم التاسع يكون قد نقل هذه الفكرة من خرجات الموشحات الأندلسية التي تحدثت عن شكوى الفتاة العاشقة، إما من فراق الحبيب أو من مضايقة رقيب الحب لها وتشديده الحصار عليها. وقد يأتي في الموشحات موضوع شكوى العاشق عندما يحجب عنه الرقباء حبيبته، كما وَرَدَ في موشحة من موشحات أبي القاسم المنيشي[28].

تكاد الموشحات والأزجال ألاّ تخلو من شخصية الرقيب، وكأن من غيره، لا يحلو الحديث عن الحب، لذلك نجد الوشاحين والزجالين الأندلسيين قد تطرقوا إلى هذا الموضوع كلما تحدثوا عن همومهم وأشواقهم إلى حبيباتهم.

وقد تطرّق شعراء اللغة الأوكسيتانية أيضا إلى الوشاة والعذال، ذكروهم في قصائدهم وتحدثوا عما يسببونه من متاعب للعشاق، فهم في نظر الشعراء أداة التفريق بين الحبيبين يجب الاحتراس منهم وعدم تصديقهم. فغالبا ما يلوم العاشق حبيبته على تصديقها كلام الرقباء والوشاة والعذال، ومن ذلك قول برطران دي بورن في مستهل قصيدة له[29]:

Eu m'escondisc, domna, que mal no mier,
De so queus an de mi dit lausengier.
Per merceus prec qu' om no poscha mesclar
Lo vostre corps fi, leial, vertadier,
Umil e franc, cortes e plazentier
Ab mi, domna, per messonjas comtar.

سيدتي، جئت لأنفي التهمة أمامكم وأتبرأ
من الكلام السيئ الذي قاله لكم عني الوشاة،
أتوسل إليكم سيدتي الوفية والنبيلة،
أيتها الصادقة والكورتوازية والفاضلة،
لا تصدقي هؤلاء الكذابين،
الذين يسْعون إلى التفريق بيننا.

إن شخوص الوشاة والعذال موضوع ينتشر انتشارا واسعا في الشعر العربي من قصائد وموشحات وأزجال، وإن ما جاء به الشعراء الأوكسيتانيون ذكره قبلهم الأندلسيون في أشعارهم: وشاة يفرقون بين الأحباب، التوسل إلى الحبيبة للعدول عن موقفها وعدم تصديق أقوال الرقباء. ومن ذلك قول ابن زهر الأندلسي في العاذل من موشحة له[30]:

يا من أضله عن الصواب فريق قولهم بهتان
بل ليس تدري أن العذول حقيق منك بالهجران

وهذا أبو بكر بن قزمان يُحذر العشاق من تصديق العذال فيقول[31]:

أي وصال كان لو دام صبّروني نَصبَرْ
يا عُشاق
احتفظ يا عاقل

ما يقول العاذل

كل قولاً باطل

فالرقيبْ والنمام هم يُقيموا الشرْ

على ساق

وقد ذكر البروفنسيون شخصية الحسود (Gilos) أيضا في شعرهم، وهذا برنار مارتي يتمنى النار لحساده وعذاله، فيقول[32]:

Tan voil, domna, q'uns jorns
Esplei que nostr' amors non cas
Per gelos ni per lauzengiers,
Cui mal focs las lengas abras !

أود أن يتحقق وصالنا يا سيدتي
في الأيام الأولى، قبل أن ينكسر حبنا،
من قبل هؤلاء الحساد والعذال،
لتحرق لسانهم نار كريهة.

كما ذكروا أيضا الغيور (Envejos) ومنه قول برطران دي بورن في الخرجة من قصيدة له[33]:

Fals, envejos, fementit lausengier,
Pois ab mi donz m'avetz mes destorbier,
Beus lauzera quem laissessetz estar.

أيها الغيورون والوشاة والنمامون،
الذين وضعوني في مأزق مع سيدتي
أرى من الأجدر أن تتركوني وشأني.

ويقول أبو عيسى بن لبون الأندلسي في المعنى ذاته عن العاذل من إحدى موشحاته[34]:

ما بدا من حالي قد كفى عذالي
عاذلي لا تكثر في الهوى تعذالي
عذلكم يغريني فانتهوا عن عذلي

كلفي بالعين زائد في فضلي
بعت فيهم ديني وأنا لم أغل

ونعود إلى برنار مارتي، الذي لا يرى فرقا ما بين هذه الفئة من الأشخاص والكفار، فكلاهما لا يدخل الجنة، فهو يتمنى لهم نار الجحيم لأنهم فرقوه عن سيدته(35). وكان ابن قزمان أيضا يتمنى كل المصائب للرقيب كما يتمنى له أن يموت غير مسلم حتى يدخل نار جهنم(36).

أورد ابن حزم في "الطوق" أبوابا في هذا المجال، منها "باب العاذل" و"باب الرقيب" و"باب الواشي"، ولا يستبعد أن شعراء لغة أوك الأوائل قد ألموا بهذه المضامين التي جاء بها ابن حزم في كتابه، ذلك لأن كتاب "الطوق" جاء بقصص مُشوقة كانت أكثر انتشارا من غيرها حتى بين الأمم المجاورة بصرف النظر عن طبيعة لغاتهم.

إن نظرة كل من الأوربيين والأندلسيين لم تختلف تجاه شخوص الرقيب والعاذل والواشي والحسود وغيرهم من أعداء الحب، إلا أن هذه الشخوص التي وظفها الشعراء وَرَدَتْ في قصائد الغزل العربية قبل ظهور حركة التروبادور.

ب) الرسول المساعد:

إن الرسول من الشخوص التي لا تفارق القصائد الغرامية الأوكسيتانية، استخدمه الشعراء للوساطة بينهم وبين سيداتهم، ويتمثل الرسول في الأشخاص كالجونغلير والأصدقاء، وفي الطيور والرياح وغيرها من الوسائل المتحركة والمسموعة. وغالبا ما ترد شخصية الرسول في الخرجة. وكان غيوم التاسع أول من استخدم هذا الموضوع في الشعر الأوكسيتاني. غير أنه كان أحيانا لا يتجرأ على اتخاذ الغير رسولاً إلى سيدته خشية من غضبها(37). ومن الذين وظفوا شخصية الرسول أيضا، برنار دي فنتادور الذي يقول في الخرجة من إحدى قصائده(38):

Messatgers, vai e cor,
E di' m a la gensor
La pena e la dolor
Que' n trac, e'l martire.

اسرع أيها الرسول،
لتبحث عن أجمل سيدة في العالم،

واخبرها عن الآلام والعذاب
والشقاء التي أعاني منها.

أما شعراء الأندلس من وشاحين وزجالين، فقد استخدموا موضوع الرسول بكل أوجهه في قصائدهم، وهذا أبو بكر بن قزمان يبعث بزجله إلى حبيبه بواسطة غيره فيقول في الخرجة[39]:

وبعدِ ذا كله اسمَعْ كلامي
وإياك بحق الله تنسَى ذمامي
ورافع الأبيات يُقريك سلامي
وافي بلا ناقِصْ ولا مُحَـدّر

لقد استخدم البروفنسيون أيضا رسلا حمّلوهم أغانيهم إلى سيداتهم مثلما فعل أبو بكر بن قزمان تماما. وقد يحدث أن يستخدم الشاعر راوية أغانيه أو الجونغلير رسولاً له، وفي ذلك يقول غيرو دي بورناي في الخرجة من قصيدة له[40]:

Joglars ab aquestz sos noveus
T'en vai e'ls portaras de cors
A la bela cui nais ricors
E digas li qu' eu sui plus seus
Que sos manteus.

أيها الجونغلير خذ هذه الأنغام الجديدة
واذهب هناك إلى القصر،
ستجد سيدتي الجميلة،
قل لها إنني ملك لها
أكثر من معطفها.

وقد استخدم الشاعر الطيور رسلا إلى سيدته، فالبلبل والزرزور والحمام هي أكثر الطيور التي استخدمها الأوربيون والأندلسيون في أشعارهم. فالتروبادور غيوم التاسع يشير في قصيدة له إلى لفظة "زجل"، عند تطرقه إلى الرسول فيقول[41]:

De lai don plus m'es bon e bel
Non vei mesager ni sagel,

Per que mos cors non dorm ni ri,
Ni no m'aus traire adenan,
Tro que sacha ben de la fi
S'el' es aissi com eu deman.

من هناك حيث ينبع كل سروري
لم أرَ رسولاً يأتي ولا زاجلا،
حتى كأن قلبي لا ينام ولا يسعد،
ولا أتجرأ أن أخطو خطوة إلى الأمام،
حتى أعرف، بلا ريب،
إنْ هي ما زالت عند وعدها.

فسر جانروا لفظة (sagel) على أنها رسالة مغلقة، وهي الترجمة الحديثة لهذا اللفظ، وفي اعتقادنا أن الشاعر غيوم التاسع كان يريد بها الرسالة التي يحملها الحمام. وأن هذه اللفظة الأوكسيتانية قد تكون مشتقة من اللفظة العربية "زاجل" ومع ذلك فإن الشعراء البروفنسيين لم يستثنوا الطيور من رسلهم، وهذا بيار دوفرن يحمّل البلبل وصية فيقول[42]:

Rossinhol el seu repaire
M'iras ma dona vezer
E diguas li' l mieu afaire
Et ill digua' t del sieu ver
E man sai
Com l'estai
Mas de mi' ll sovenha.

أيها البلبل الماكث في مكانه،
اذهبْ إلى سيدتي،
وبلغها عن حالتي،
وحقيقة موقفها مني،
ثم اخبرني،
عند عودتك،

فيما إذا لا تزال تتذكرني.

لقد استخدم شعراء الأندلس الطيور بمختلف أنواعها، رسلا إلى حبيباتهم، وقد ورثوا هذا الموضوع عن الشعر العربي القديم الذي استخدمه قبل الشعر الأوربي. وفي الموشحات نماذج كثيرة في هذا المجال، نورد منها ما قاله ابن خاتمة في الحمام، في الخرجة من موشحة له(43):

استفزَّ الأنام مَرآه   بفنون الفتون
شادنٌ مذ عَدِمتُ رُؤياه   حَشْوُ صَدْري شجون
ظلتُ أشْدو شوقا لِلقياه   صادحاتِ الغصون:
يا حماماً شدا على الرّند   بالنبي يا حمام
إن خطرْتَ على ديار حِبِّي   خُصَّها بالسلام!

وقد يكون الرسُل نصّاحا للعشاق، يستشيرونهم في أمورهم الغرامية. فموضوع النصاح استخدمه شعراء لغة أوك في أكثر من قصيدة حب، بيْد أن الموشحات الأندلسية اشتهرت بهذا الموضوع أكثر من غيرها من الأشعار الأخرى، كما وظفه الزجالون أيضا.

لقد أورد ابن حزم في كتابه "طوق الحمامة" حديثا عن الرسول وهو "باب السفير" تحدّث فيه عن أوصافه وكيفية اختياره، وقد أورد خبرا عن استخدام الطيور فقال: "وإني لأعرف من كانت الرسول بينهما حمامة مؤدبة، ويعقد الكتاب في جناحها"(44).

وعلى ضوء هذا التشابه الذي نجده بين الشعر الأندلسي والأوكسيتاني، يمكننا القول إن فكرة الرسول التي وَرَدَتْ عند الأندلسيين هي نفسها التي استخدمها البروفنسيون، ولم يغيروا منها شيئا سوى أنهم أكثروا من استخدام الطيور التي يألفونها كالزرزور والقبّرة والسنونو، أما شعراء الأندلس فقد تعودوا على استخدام الحمام والبلابل.

3 - الالتزامات:

أ) السر والكتمان:

إن شرف المرأة ومكانتها في المجتمع يحتم على العاشق ألا يتحدث عنها إلا بألفاظ متسترة، وفي هذا الظرف، يعرض الشاعر عن ذكر اسم سيدته، لكنه يشير إليه بكنية ملغزة، تسمى عندهم (senhal) بمعنى الإشارة أو الرمز. ومن ذلك "الفارس الجميل" و"الجار الطيب" و"مولاي" وغيرها. هذه التسميات جلها مذكرة، وكأننا بهؤلاء الشعراء يخاطبون رجالاً عظاما لا نساء.

كان الكونت غيوم التاسع أول شاعر استخدم في الشعر الأوكسيتاني، الألفاظ الملغزة لمخاطبة سيدته، فمن ذلك قوله في الخرجة من قصيدة له[45]:

Qu' eu non ai soing d'estraing lati
Que' m parta de mon Bon Vezi.

لا أبالي بالكلام الغريب الذي
قد يفرقني عن جاري الطيب.

أما رامبو دي فاكيرا فهو يلقب سيدته بالفارس الجميل فيقول[46]:

Belhs Cavaliers, en vos ai m'esperansa,
E quar vos etz del mon la plus prezans
E la plus pros, no mi deu esser dans,
Quar vos mi detz cosselh, e'm fotz fermansa.

أيها الفارس الجميل
بما أنكِ أغنى وأشرف سيدة،
لن يأتيني منكِ أي ضرر،
سأعمل بنصيحتكِ ووعدكِ لي.

إن الغرض من هذه الألفاظ هو التكتم على اسم السيدة الحقيقي؛ وقد ذهب ألفريد جانروا إلى القول بأن هذا الاستخدام لم يظهر، حسب علمه، في أي أدب[47]. ونحن نتفق مع جانروا على أساس أن فكرة التكتم على السيدة لم تظهر قبل حركة التروبادور، لكن في الشعر الأوربي، أما في الشعر العربي فقد ظهرت منذ العصر الجاهلي.

استخدم الأندلسيون موضوع التكتم عن اسم الحبيبة في شعرهم كما لقبوها بأسماء غير حقيقية، فمن ذلك ما أورده ابن بسام عن الشاعر محمد بن الحداد (ت 480هـ - 1087م)، قائلا: "وكان أبو عبد الله قد مُنِي في صباه بصبية نصرانية، ذهبت بلبه كل مذهب، وركب إليها أصعب مركب، فصرف نحوها وجه رضاه، وحكمها في رأيه وهواه، وكان يسميها نويرة كما فعله الشعراء الظرفاء قديما في الكناية عمن أحبوه، وتغيير اسم من علقوه"[48].

إن الشعراء العرب قديما، بشهادة ابن بسام، كانوا يكنون عمن يحبون، وقد قلدهم ابن الحداد

الذي عاش قبل شعراء لغة أوك، مما يدل على أن ما جاء به التروبادور والذين جاءوا من بعدهم قد نقلوه عن عرب الأندلس الذين استخدموا هذا الأسلوب، ومنهم ابن زهر الأندلسي الذي كان يتستر على حبيبه خوفا من الواشي الرقيب فيقول من موشحة له(49):

لا أسمي حبيبي خوف واش رقيب
يا عليم الغيوب أنت تدري الذي بي
قلبي المستطار خانه الاصطبار
فباحا

أما ابن قزمان فهو لا يتجرأ على ذكر اسم محبوبه على الرغم من أن هذه الحالة لا تريحه فيقول من زجل له(50):

ذا الهوى قد ألقى ما أنا فيهْ منشوب
في دماغي كيّه هَبَطتْ للعُرقوب
لس نجرأ نذكر اسم هذا المحبوب
وأمَرّ الأشيا عِشق مَن لا يُذكر

استخدم شعراء الأوكسيتانية موضوع السر للتستر على العلاقات التي تربطهم بسيداتهم وعدم البوح بها مهما كلفتهم الظروف، وغالبا ما تكون المرأة هي التي تخشى فشو السر، فيؤكد لها الفارس أنه كتوم، وفي هذا المعنى يقول التروبادور غيرو دي بورناي من قصيدة له(51):

E fos apelatz de beders,
Quan ja parlar
M'auziri 'om de nulh celar
Qu' ela 'm disses privadamens.
Don s'azires lo sieus cors gens.

سأكون مجنونا إذن،
إذا تكلمت من غير كتمان
أمام أي أحد من الناس،
بشأن ما باحت لي به سيدتي من سر،
ويثير علي غضب هذه الخليقة الجميلة.

لا تختلف معاني السر والكتمان في الشعر الأوكسيتاني عما وَرَدَ في الشعر المقطعي الأندلسي من موشحات وأزجال، غير أن الشاعر الأندلسي غالبا ما يحدثنا عن دموعه التي تفضحه من جراء قسوة حبيبته وهجرانها المتعمد، وهذا الأعمى التطيلي يقرر ألاّ يكتم الحب بعد أن نفذ صبره، فيقول في الخرجة من موشحة له[52]:

لا أكتمُ الحبَّ بَعدُ　　قد ضِقتُ ذرْعاً بكتمه
لا رقّ لي مَن أوَدُّ　　إن لم أصرِّح عن اسمه
قلْ للرقيب سأشدو　　بردِّه أو برغمِه

وقد أفرد ابن حزم في كتابه "طوق الحمامة" حديثا عن هذا الموضوع سمّاه "باب طي السر"[53]. ولم يأتِ في كتاب أوفيديوس أو في "مأدبة" أفلاطون الحديث عن هذا الموضوع. وقد استخدمه الشعراء البروفنسيون في شعرهم بطريقة شديدة الشبه بما وَرَدَ عند الأندلسيين، غير أن الأوربيين استخدموا بعض الألفاظ الملغزة للكتمان وتعظيم المرأة في آن.

ب) الخضوع والطاعة:

ما يثير الاستغراب في الشعر الأوكسيتاني هو أن يخضع رجل القرون الوسطى للمرأة ويكن لها كل الطاعة ويستسلم لها من أجل الحب، بل ويخدمها كما يخدم العبد سيده في حين أن تاريخ المجتمع الأوربي، في تلك الفترة، يكشف عما يخالف ذلك، إذ كانت المرأة تعد من أحقر المخلوقات، وغالبا ما يضربها الرجل لأبسط الأسباب.

وكان التروبادور غيوم التاسع، مع أنه كونت ودوق، أول من دعا إلى الخضوع (obedienza) للسيدة وطاعتها مقابل الرضا، لأن الخضوع هو صفة من صفات الحب الفروسي. يقول الكونت غيوم التاسع من إحدى قصائده[54]:

Ja no sera nuils hom ben fis
Cantr' amor si non l'es aclis,
Et als estranhs et als vezis
　Non es consens,
Et a totz sels d'aicels aizis
　Obediens.

لا أحد يستطيع أن يكون

خادما حقيقيا للحب،
إن لم يخضع بكل إرادته للمرأة،
ويجامل الغرباء
كما يجامل أبناء المنطقة،
ويحترم الناس جميعا.

ويصرّح غيوم التاسع بأنه يخضع لسيدته ويستسلم لها فيقول[55]:

Qu' ans mi rent a lieys e'm liure,
Qu' en sa carta' m pot escriure.
E no m'en tengatz per yure
S'ieu ma bona dompna am,
Quar senes lieys non puesc viure.

لا، أنا أستسلم وأخضع لها،
وآمل أن تسجلني في كتابها
لا تظنوني مجنونا إن عشقتها بهذه الصفة،
لأنني من دونها
لا أستطيع أن أعيش.

لم يتخلّ الكونت غيوم التاسع عن خدمة الحب وطاعة سيدته إلا بعد أن عصفت به رياح الخريف[56]. لكن هل يعقل أن يسمح رجل بروفنسي ذو سلطان وجاه لنفسه أن يخدم امرأة ويطيعها، خاصة في القرون الوسطى، مثلما ذهب إليه الكونت غيوم التاسع في أشعاره. فكل الدلائل بينت أن فكرة هذا الشاعر لا علاقة لها بواقع المجتمع البروفنسي.

خضوع العاشق لسيدته، فكرة استعذبها الشعراء وجادلوا بها الأمراء والملوك لإرغامهم على تبنّي هذا المذهب على حساب سلطانهم. وكان التروبادور قد عابوا على الملوك استخدام قوتهم وعظمة سلطانهم لإخضاع النساء. لكن ألفونسو الثاني ملك أراغون في مساجلة مع التروبادور غيرو دي بورناي، يردّ على هذا الاتهام قائلا[57]:

Giraut anc trop rics no' m depeis
En bona domna conquerer

Mas en s'amistat retener
Met be la fors 'e la valor
Si 'lh ric se son galiador
E tan non amon oi com er
De me no' n crezats lauzenger
Qu' eu am las bonas finamen.

غيرو، لم استخدم سلطاني أبدا،
في إخضاع النساء،
لكن من أجل الحفاظ على حبهن
فأنا أضع قوتي وقيمتي جانبا،
وعلى القوي أن يخضع
في حبه مثل الضعيف،
فلا تصدق الوشاة،
فلست من الذين يخدعون.

إن هذا الموضوع لم يخترعه غيوم التاسع وإنما استقاه من الشعر الأندلسي، لأن خضوع الأمراء والملوك للمحبوبة فكرة وَرَدَتْ في الشعر الأندلسي قبل ظهور حركة التروبادور[58].

وقد طرق النساء الشواعر أيضا هذا الموضوع، وهذا ما يثير الدهشة في الشعر الأوكسيتاني إذ تحول المرأة في لحظة من معشوقة متدللة ومتمنعة إلى عاشقة متذللة وطائعة. وهذا ما ذهبت إليه السيدة كاستيلوزا في قولها من إحدى قصائدها[59]:

Despois vos vi, fui al vostre coman,
Et anc per tan,
Amics, no' us n'aic melhor.

من أول يوم رأيتك خضعت لأوامرك،
ومع ذلك أيها الحبيب،
لم أنل منك شيئا حسنا.

وكان الشعراء الأندلسيون من وشاحين وزجالين قد عبّروا عن هذه الفكرة بطريقتهم، فمن

الموشحات، يقول ابن رحيم في هذا الموضوع(60):

ورشا خضعت لسلطانه
وشقيت دهرا بهجرانه
قال لي بينه عن شانه
لا يطول عليك انتظار   إن أردت تدري أخبار
فمن داري

أما ابن قزمان فهو يرى من الواجب أن يخضع العاشق الحقيقي للمحبوب، وفي ذلك يقول من أحد أزجاله(61):

محبوبي إن أراد يظلم
لسْ باللّه كلمَ يتكلم
مليح هُو، داعُ يتحكّم
نخضع لوُ والخضوع يا قوم،
مِن شاني
يجبْ للعاشِق أن يخضع

يرى ابن قزمان أن الخضوع من شأنه لأنه عاشق وأن العاشق الحقيقي يجب أن يخضع في حبه. والخضوع موضوع قديم في الشعر العربي، لكن طريقة معالجة هذه الفكرة التي جاء بها الإمام هي نفسها التي وَرَدَتْ عند شعراء التروبادور.

وقد يحدث في الشعر الأوكسيتاني أن يتذلل العاشق أمام سيدته فيطيع كل تصرفاتها ويقبل كل ما يصدر عنها من خير أو من شر. ومن ذلك قول الشاعر بيار رايمون الطولوشي (Pèire Raimon) من قصيدة له(62):

Qu' eu an ves leis mains jonchas obezir
Tot so coman si 'l plaz viure o morir.

عليّ أن أذهب مكتوف الأيدي لأطيع
كل أوامرها سواء شاءت عيشي أم موتي.

إن طاعة الحبيبة والاستسلام لها، فكرة ليست أصيلة في الشعر الأوربي، ولم يرثها شعراء

التروبادور من كتبِ أوفيديوس مثلما ذهب فريق من الدارسين الأوربيين، بل أخذوها عن العرب الذين عَرفوا هذا الموضوع قبل ظهور الشعر الأوكسيتاني. لم يطرحْ أوفيديوس المواقف الفروسية كما أوردها شعراء أوك في قصائدهم، فكل ما جاء به هذا المفكر الروماني هو نصائح للعشاق من أجل مخادعة الآخرين والاستحواذ على مودتهم، أما الطاعة عنده فقد جاءت كالتالي[63]:

Cede repugnanti ; cedendo uictor abibis ;
Fac modo, quas partis illa iubebit agas.
Arguet, arguito ; quidquid probat illa, probato ;
Quod dicet, dicas ; quod negat ill, neges ;
Riserit, adride ; si flebit, flere memento.
Inponat leges uultibus illa tuis.

إذا ما عارضتك حبيبتك، استسلم، فبالاستسلام ستخرج
منتصرا من هذا الكفاح، التزم بتأدية الدور الذي تفرضه عليك،
إذا استنكرت، استنكر، كل ما تستحسنه هي وافق،
وكل ما ستقوله، قله، وما ستنفيه، عليك بنفيه،
إذا ضحكت، اضحك معها، إذا بكت احذر ألاّ تبكي.
يجب أن تضبط تعابير وجهك على ما تراه على وجهها.

لم يقصد أوفيديوس من هذا الكلام الحب النبيل، وإنما الهدف منه هو السعي وراء مخادعة المرأة واستدامة حبها، وهذا ليس مما قلده عموم شعراء الأوكسيتانية، لأنهم لم يقصدوا ما ذهب إليه أوفيديوس، بل جاءت صورهم مطابقة تماما لما جاء في الشعر الأندلسي. ومن النماذج الرائعة في هذا الموضوع الذي يجسد طاعة العاشق لحبيبته ما جاء به ابن زيدون في هذه المقطعة إذ يقول[64]:

يكفيكَ أنك إن حملتَ قلبيَ ما ... لا تستطيعُ قلوبُ الناس يستطع
تهْ أحتملْ، واستطلْ أصبرْ، وعزَّ أهُنْ، ... ولِّ أقبلْ، وقُلْ أسمعْ، ومرْ أطعْ

وقال ابن رحيم في هذا المعنى من موشحة له[65]:

بكل ما ترضيه لي أرضى
طوعا لتلك الملاحظ المرضى
فإن تشا عند وطئك الأرضا

جعلت خدي نعال رجليك قبل بساط نعليك

دعوتني دعوة إلى أجلي

بسحر تلك اللواحظ النجل

وها أنا طائع لأمرك لي

فأجرني مُنيتي حنانيك إذا جئت لبيك

أما ابن نمارة فهو لا يعتبر من يعصي حبيبه حبيبا، إذ يقول[66]:

كن كما شيت مهاود أو تيّاه أو بعيد أو قريب

منْ يَحبكْ ويقدرْ أن يعصيكْ ليسَ يسمَّى حبيب

إن فكرة الخضوع والطاعة والاستسلام للمعشوقة التي وَرَدَتْ في الأمثلة لم تكن كل ما يلتزم به العاشق تجاه سيدته، إذ هناك من ذهب إلى أكثر من ذلك حينما وضع نفسه في مرتبة الخادم، بل ويعترف بأنه عبد لسيدته يخدمها مثلما يخدم العبد الحقيقي سيده، ومن ذلك يقول برنار دي فنتادور من قصيدة له[67]:

Bona domna, re no' us deman
Mas qu' m prendatz per servidor,
Qu' e 'us servirai com bo senhor,
Cossi que del gazardo m'an.
Ve' us m' al vostre comandamen,
Francs cors umils, gais e cortes !

سيدتي اللطيفة، كل ما أطلبه منك
هو قبولك أن أكون خادمك.
سأخدمك مثل السيد العظيم،
مهما تكن أجرتي،
وأنفذ كل أوامرك،
أيتها السيدة الفاضلة والكورتوازية.

فكرة خدمة المرأة وتنفيذ أوامرها، موضوع وَرَدَ في الشعر العربي منذ أعصره الأولى ثم انتقل إلى الأندلس قبل ظهور شعر أوك. وهناك نماذج كثيرة من هذا القبيل وَرَدَتْ في الموشحات

والأزجال والمقطعات والقصائد، ومن ذلك قول ابن اللبانة الداني من موشحة له[68]:

للدموع إذا تقطر في الخد أسطر
تحفظ الهوى ظاهر منها النواظر
سر لوعتي يبديه من صرت عبده
ليس لي بما أفديه والقلب عنده
لو شممت ريا فيه أو شمت خده

وقد وظف الزجالون أيضا هذه الفكر في شعرهم وعبّروا عنها بلغتهم الزجلية، ومنهم ابن قزمان الذي يرى ما من أحد يستحق أن يكون عبدا للحبيب إلا الشاعر والكاتب، فيقول[69]:

صاحبَ العين الأشهل الرقيق الحواجب
يقول اني غلامِ والذي قال فواجب
لا يكن من عبيدُ إلا شاعِر وكاتب
لسّ ذا عارْ عليَّ ولا هوُ يذ عارْ بيه

يقول الإمام الزجال إنه ليس عارا على العاشق أن يكون عبدا للمعشوق ولا عارا على هذا الأخير. ومن الأجدر كذلك أن يكون العبد العاشق من الشعراء والكتّاب، وهذا ما ذهب إليه أيضا شعراء الأوكسيتانية حين نراهم يفتخرون بخدمتهم لسيداتهم عند تطرقهم إلى هذا الموضوع. لكن هذه الفكرة لم تكن سوى تقليد بحت عندهم لأنها لا تعكس عادات ومقومات المجتمع البروفنسي في ذلك الوقت، بل وجدت قبل ذلك في الشعر الأندلسي، ثم اقتبسها الشعراء التروبادور[70].

لقد عبّر الأوربيون عن هذه الفكرة بلفظة الخادم، بمعنى أن العاشق يخدم سيدته مثلما يخدم الفرسان والعبيد رجال الإقطاع والأمراء في العصور الوسطى، وما ذهب التروبادور إلى هذا القصد إلا للسخرية من رجال الإقطاع والكنيسة ومظالمهم في حق الشعب البروفنسي واحتقارهم للمرأة.

أما العرب فقد عبّروا عن هذه الفكرة بلفظة العبد، وهي تختلف عن لفظة الخادم عند الأوربيين، بمعنى أن العاشق يكون ملكا للمعشوقة وعبدا لها تتصرف فيه كيفما تشاء، تماما كما يفعل السلاطين والملوك الذين اشتهروا، بجمع العبيد من غلمان وجوار، وكأن الشعراء أرادوا من خلال مذهبهم، السخرية من هؤلاء الملوك حين سمحوا للضعفاء مثل النساء أن يستعبدوهم.

ج) الوفاء والتضحية:

في الشعر الأوكسيتاني يعاهد العاشق محبوبته على الإخلاص في حبه ويقسم لها بأنه سيظل وفيا لها مهْما كان الثمن ولن يبدل بها أخرى حتى وإن تمادت في تمنّعها. فمن ذلك يقول برنار مارتي من إحدى قصائده(71):

Mas ieu n'ay una chauzida
Que no m'en fai desturbier,
Mas be m'a sa fe plevida
Et yeu jurat al mostier
Don no' m puesc estraire.
Tan li suy fizels amaire
Ses falhir, so' us jur e'us pliu.

اخترت السيدة الوفية،
التي سمحت لي بخدمتها،
ووهبت لي قلبها،
وأقسمت لها يمينا على الإخلاص،
ولا أستطيع أن أتراجع عن ذلك،
لأنني أصبحت عاشقا،
ووفيا من غير شرط.

وفي علمنا أن فكرة العهد والوفاء للحبيبة والإخلاص لها، لم يرثها الشعر الأوكسيتاني عن الشعر الأوربي القديم بل ظهرت لأول مرة مع ظهور التروبادور، وأن الذين كتبوا عن الحب من الأوربيين قبل عصر التروبادور لم يذهبوا إلى هذا الموضوع بل منهم من ذهب إلى عكس ذلك، فأوفيديوس مثلا نجده يعلم الناس كيف يتخلصون من حبهم الأول(72).

أما العرب فقد ذكروا هذا الموضوع في كتبهم وأثنوا عليه، ومنهم ابن حزم الأندلسي الذي أفرد باباً لهذا الغرض في كتابه "طوق الحمامة"، سمّاه "باب الوفاء"(73). وقد صوّر لنا الشعراء القدامى ضروبا من الوفاء لم يسبق لها مثيل في أشعار الأمم، فمن ذلك قول أبي تمام الطائي:

نقل فؤادك حيث شئت من الهوى   ما الحب إلا للحبيب الأولِ

كم منزل في الأرض يألفه الفتى وحنينه أبدا لأول منزلِ

وقال عنترة العبْسي في هذا المعنى أيضا(74):

لو كان قلبي معي ما اخترت غيركم ولا رضيت سواكم في الهوى بدلا
لكنه راغب فيمن يعذبه فليس يقبل لا لوما ولا عذلا

ثم انتقل هذا الموضوع إلى الأندلس وتناقله الشعراء في قصائدهم وموشحاتهم وأزجالهم ومسمطاتهم، يخلصون لحبيباتهم ويعاهدونهن بالحب الأول والأخير. فمن ذلك قول ابن رحيم الأندلسي من إحدى موشحاته(75):

يا شادنا أحوى رفعت أمري
إليك والشكوى عنوان صبري
لا تخشى أن أهوى سواك عمري
أنت اقتراحي من الملاح
أغنى عن النبراس ضوء الصباح

عُرف المجتمع البروفنسي، في العصور الوسطى، بكثرة الطلاق، وكان الدافع الأكثر غلبة في ذلك، يقول جوزيف أنغلاد: "هو التخلص من الزواج الأول من أجل علاقة جديدة أكثر ربحا ونفعا"(76). وذهب ستاندالْ إلى أن "المساواة بين المرأة والرجل عند العرب هي التي دفعتهم إلى الوفاء للعهد واحترام المرأة، في حين أن هذه المساواة منعدمة في الغرب، والمرأة المهجورة تبقى دائما تعيسة"(77). وهذا إن دلّ على شيء إنما يدل على أن فكرة الوفاء غريبة عن المجتمع البروفنسي، وأن العرب قد تطرقوا إلى موضوع الوفاء في شعرهم قبل غيرهم.

لكن العرب لم يقروا المساواة بين المرأة والرجل إلا بعد ظهور الإسلام، ومع ذلك فإن هذا الموضوع وَرَدَ في الشعر العربي منذ العصر الجاهلي. ومعنى ذلك، أن الوفاء جزء من تقاليد العرب وليس مصدره المساواة بين المرأة والرجل فقط.

ويحدث في الشعر الأوكسيتاني أن يضحي العاشق بكل ما يملك من أجل الحفاظ على حبه تجاه سيدته بل وبإمكانه الموت شهيدا من أجلها. ومن ذلك قول بيرول في هذا الموضوع من قصيدة يخاطب أغنيته التي ستكون رسولاً إلى سيدته(78):

Digatz li c'a leis es donatz.
Mos coratges et autreiatz

Sieus son e sieus serai jase
Morir puesc per ma bona fe.

اخبريها بأنني وهبت لها نفسي
ونذرت لها قلبي،
أنا مُلكها وسأبقى دائما كذلك،
ومستعد للموت إخلاصا لها.

وكان جوفري روديل قد هام بحب أميرة طرابلس الشرق ولم يرها قط، ومع ذلك فهو يصرح في إحدى قصائده بأنه مستعد لأي تضحية من أجلها حتى وإن كان ذلك الأسر، فيقول[79]:

Ja mais d'amor no' m jauziray
Si no' m jau d'est 'amor de lonh,
Que gensor ni melhor no' n sai
Ves nulha part, ni pres ni lonh ;
Tant es sos pretz verais e fis
Que lay el reng dels Sarrazis
Fos hieu per lieys chaitius clamatz !

أبدا، لن أتمتع بالحب،
إن لم يكن هو الحب البعيد،
لم أعرف سيدة أفضل من سيدتي،
لا من بعيد ولا من قريب،
إنها أجلّ النساء وأطهرهن،
ومن أجلها أنا مستعد أن أكون
هناك، أسيرا في بلاد العرب.

أما أبو بكر بن قزمان، فهو كذلك مستعد للتضحية بكل ما يملك من أجل حبيبه، حتى وإن كان الأمر يتعلق بعينيه، فيقول[80]:

صديق هُو أنسِي وانّي عاشق بَاهْ   وإنما لوني يحول إذ نراه
واش ما طلبْ مِني يرا فيه مناه   ولو طلبْ عينيَّ نَخرجْهَ لُو

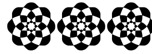
أصعب ما يكون هو أن يضحي الإنسان بحياته من أجل الحب، لكن هل يمكن أن يحدث مثل هذه الظاهرة في مجتمع يسوده الصراع المادي والقتل من أجل التملك كالمجتمع البروفنسي في القرون الوسطى؟ لقد تحدّث بعض الشعراء عن الاستشهاد في سبيل الحب والحبيبة. لكن أوربا لم تكن تعرف معنى الشهادة حتى في حروبها المقدسة.

ظاهرة التضحية من أجل الحبيبة والاستشهاد في سبيل الحب موضوع عريق في الأدب العربي، وإن قصة قيس بن الملوح وقيس بن ذريح وغيرهما من العذريين الذين استشهدوا من أجل الحب لتبرز جليا هذا المضمون وأصالته العربية الإسلامية. ولم تخلُ عصور العرب الأدبية من هذا الغرض أبدا. فلقد تطرق الأندلسيون إلى هذه الفكرة وعبّروا عنها في أشعارهم، ومن ذلك يقول ابن ينق من إحدى موشحاته(81):

كم قتيل شهيد   هناك أو مصفود

ما له من مفادي   وسل بذاك فؤادي

لم يكن الأوربيون قبل التروبادور يفهمون معنى الشهادة في سبيل الحب، لأن هذه الفكرة لم تردْ في شعرهم القديم ولا في كتب فلاسفتهم. ولذلك، نرى أن نظرية التضحية والاستشهاد من أجل الحب هي عربية الأصل، انتقلت عن طريق الأندلس إلى شعراء التروبادور. لكن هؤلاء الشعراء لم يعطوا معنى الشهادة حقه، بل وظفوه حتى في قصائد الحب الماجن.



هوامش الفصل الرابع:

1) J. Roubaud : Les Troubadours, p. 378.

2) A. Berry : Anthologie de la poésie occitane, p. 180.

3) ابن قزمان: الديوان، زجل (115)، ص 758.

4) ابن حزم: طوق الحمامة، ص 22 وما بعدها.

5) A. Berry : Op. cit., p. 27.

6) P. Bec : Anthologie des Troubadours, p. 292.

7) ابن سناء الملك: دار الطراز، ص 73.

8) A. Jeanroy : Les chansons de Guillaume IX, p. 24.

9) A. Jeanroy : Les poésies de Cercamon, p. 2.

10) عدنان آل طعمة: موشحات ابن بقي الطليطلي، ص 198.

11) J. Roubaud : Les Troubadours, p. 126.

12) لسان الدين بن الخطيب: جيش التوشيح، ص 162.

13) ابن حجة الحموي: بلوغ الأمل في فن الزجل، ص 77.

14) A. Jeanroy : Les chansons de Guillaume IX, p. 17.

15) لسان الدين بن الخطيب: جيش التوشيح، ص 128.

16) P. Bec : Anthologie des Troubadours, p. 172.

17) ابن قزمان: الديوان، زجل (113)، ص 748.

18) A. Jeanroy : Les chansons de Guillaume IX, p. 20.

19) A. Berry : Anthologie de la poésie occitane, p. 3.

20) عدنان آل طعمة: موشحات ابن بقي الطليطلي، ص 178.

21) بياض في الأصل.

22) P. Bec : Anthologie des Troubadours, p. 89.

23) لسان الدين بن الخطيب: جيش التوشيح، ص 110.

24) انظر الموشحات في، لسان الدين بن الخطيب: جيش التوشيح، الصفحات 77 و78 و146 و152 و184 و222.

25) ابن قزمان: الديوان، زجل (76)، ص 490.

26) راجع في هذا المجال،

Juan Luis Alborg: Historia de la literatura española, Ed. Gredos, 2ª ed., Madrid 1981, p. 93.

27) A. Jeanroy : Les chansons de Guillaume IX, p. 3.

28) انظر موشحته في، لسان الدين بن الخطيب: جيش التوشيح، ص 111.

29) A. Berry : Anthologie de la poésie occitane, p. 24.

30) لسان الدين بن الخطيب: جيش التوشيح، ص 207.

31) ابن قزمان: الديوان، زجل (32)، ص 222.

32) E. Hœpffner : Les poésies de Bernart Marti, pp. 27 - 28.

33) A. Berry : Anthologie de la poésie occitane, p. 32.

34) لسان الدين بن الخطيب: جيش التوشيح، ص 158.

35) E. Hœpffner : Les poésies de Bernart Marti, p. 31.

36) ابن قزمان: الديوان، زجل (9)، ص 60.

37) A. Jeanroy : Les chansons de Guillaume IX, p. 24.

38) A. Berry : Anthologie de la poésie occitane, p. 32.

39) ابن قزمان: الديوان، زجل (13)، ص 102.

40) J. Roubaud : Op. cit., p. 176.

41) P. Bec : Anthologie des Troubadours, p. 162.

42) A. Jeanroy : Les chansons de Guillaume IX, p. 25.

43) ابن خاتمة: الديوان، ص 157.

44) ابن حزم: طوق الحمامة، ص 35.

45) A. Jeanroy : Les chansons de Guillaume IX, p. 26.

46) A. Berry : Anthologie de la poésie occitane, p. 52.

47) A. Jeanroy : La poésie lyrique des Troubadours, T.1, p. 317.

48) ابن بسام: الذخيرة، ق1، م2، ص 693.

49) لسان الدين بن الخطيب: جيش التوشيح، ص 198.

50) ابن قزمان: الديوان، زجل (107)، ص 716.

51) P. Bec : Anthologie des Troubadours, p. 171.

52) الأعمى التطيلي: الديوان، ص 259.

53) ابن حزم: طوق الحمامة، ص 36.

54) A. Jeanroy : Les chansons de Guillaume IX, p. 18.

55) Ibid., p. 20.

56) يخبرنا الكونت غيوم التاسع أنه تخلى عن خدمة الحب وطاعة السيدة بعد أن تقدمت به السن. انظر، Ibid., p. 26.

57) J. Roubaud : Les Troubadours, p. 164.

58) انظر شعرا في هذا الموضوع للحكم بن هشام، في: أخبار مجموعة، مدريد 1857، ص 134 وما بعدها.

59) P. Bec : Anthologie des Troubadours, p. 285.

60) لسان الدين بن الخطيب: جيش التوشيح، ص 181.

61) ابن قزمان: الديوان، زجل (134)، ص 850.

62) J. Roubaud : Les Troubadours, p. 246.

63) Ovide : l'Art d'aimer, L.2, p. 39.

64) ابن بسام: الذخيرة، ق1، م1، ص 371.

65) لسان الدين بن الخطيب: جيش التوشيح، ص 177.

66) ابن حجة الحموي: بلوغ الأمل في فن الزجل، ص 77.

67) A. Berry : Anthologie de la poésie occitane, p. 36.

68) لسان الدين بن الخطيب: جيش التوشيح، ص 68.

69) ابن قزمان: الديوان، زجل (2)، ص 16.

70) R. Nelli : l'Erotique des Troubadours, T.1, p. 104.

71) E. Hœpffner : Les poésies de Bernart Marti, pp. 23 - 24.

72) Ovide : Remèdes à l'amour, pp. 26 - 27.

73) ابن حزم: طوق الحمامة، ص 78.

74) انظر، نور الدين علي بن سعيد: المرقصات والمطربات، بيروت 1973، ص 224.

75) لسان الدين بن الخطيب: جيش التوشيح، ص 172 وما بعدها.

76) J. Anglade : Les Troubadours, p. 198.

77) Stendhal : De l'amour, p. 291.

78) J. Roubaud : Les Troubadours, p. 368.

79) A. Jeanroy : Les chansons de Jaufré Rudel, p. 14.

80) ابن قزمان: الديوان، زجل (36)، ص 248.

81) لسان الدين بن الخطيب: جيش التوشيح، ص 183.

الفصل الخامس

الأغراض الأخرى

1 - شعر الطبيعة:

جاء موضوع الطبيعة في الشعر الأوكسيتاني متصلا بغرض الحب، ولم يتميز بفن شعري قائم بذاته في عهد التروبادور، إلا عند المتأخرين في عصر النهضة الأوكسيتانية. وقد استهل أغلب الشعراء قصائدهم الغزلية بمقدمات ربيعية. فكأنهم لا يشعرون بالحب إلا في فصل الربيع ولا يحلو لهم الغناء إلا مع تغريد العصافير، وهذا أرنو دانيال يقارن بين تغزل العصافير وتغزل الآدميين فلا يجد فرقا إذ يقول[1]:

Doutz brais e critz
Lais e cantars e voutas
Aug des auzels q'en lur latin fant precs
Qecs ab sa par atressi cum nos fam
A las amigas en cui entendem
E doncas ieu q'en la genssor entendi
Dei far chansson sobre totz de bell' obra
Que no' i aia fals ni rim' estrampa.

إني أسمع أصواتا وصياحا
وألحانا، وأغان، وأنغاما،
من العصافير، بمختلف اللهجات،
كلٌ يخاطب حبيبته، مثلما
نفعل نحن مع من نحب،
وأنا أيضا، لأنني أحب أفضل سيدة
لذلك، سأنظم أغنية جيدة،
ذات قواف متجاوبة وخالية من الشوائب.

من خلال هذه القطعة نرى أن الشاعر لم يحد عن الشعراء الأندلسيين وبقية الشعراء العرب الذين شبّهوا غزلهم بغزل الحمام عندما يتطرقون إلى هديل القمري. وفي الشعر الأوكسيتاني غالبا ما تكون أغاني العصافير من الأسباب التي تدفع الشاعر إلى نظم قصيدته، وهذا جوفري روديل لا يغني إلا على أنغام البلبل في الربيع، فيقول[2]:

Quan lo rius de la fontana
S'esclarzis, si cum far sol,
E par la flors aiglentina,
E'l rossinholetz el ram
Volf e refranh ez aplana
Son dous chantar et afina,
Dreitz es qu' ieu lo mieu refranha.

عندما ينساب الماء من النبع
عذبا، كما هو الحال،
ويتفتح زهر النسرين في الربيع
والبلبل فوق الغصن يغرد ألحانا
عذبة ومنسجمة، ثم يُعيدها
ويُغيّرها من حين إلى آخر،
فمن الأجدر أن أغيّر أنا أيضا أغنيتي.

أما في الشعر الأندلسي فإن موضوع الربيع قد يقترن بأغراض أخرى كالحب والخمر والوصف، وقد يأتي مستقلا. إلا أن ما جاء منه مقترنا بالغزل ينتشر انتشارا واسعا في الموشحات؛ فالشاعر يستلهم محاسن حبيبته من جمال الطبيعة. وهناك أمثلة كثيرة في الموشحات لم يختلف عنها شعر أوك في هذا الموضوع، فمن ذلك قول ابن سهل الإشبيلي[3]:

وردٌ ونسرينٌ وزهرُ الأقاح كالمسكِ فاح
والطيرُ لتشدو باختلافِ النواح

وقال أبو بكر بن قزمان من زجل في الموضوع[4]:

لا نزاهَ إلا في الواد والنَشم والخضرَ والدل

وأنا مع المليحَه نشرُب والطير تولْوَل

ومن خلال بعض الأمثلة في الشعر الأوربي والأندلسي، يتبين أن الشعراء قد اتفقوا على أن الحب لا يحلو إلا مع الربيع وتغريد العصافير وخاصة البلبل الذي عرفه الشعر العربي قبل ظهور شعر التروبادور. غير أن شعراء أوك لم يتمكنوا من تشخيص عناصر الطبيعة الجامدة والحية مثلما فعله الأندلسيون في أشعارهم.

ولما كانت المرأة صورة من محاسن الطبيعة، كانت المناظر الطبيعية الفاتنة تذكر العاشق بحبيبته وتبعث في نفسه حنين الوصل. وهذا مما جعل الشاعر يستهل قصائده الغزلية بمقدمات في وصف الطبيعة. وإذا كان هذا الموضوع قد اقتصر على الرجال في الشعر المقطعي الأندلسي، فإنه في الشعر الأوكسيتاني قد تطرق إليه الشواعر أيضا، فمن ذلك قول بعض الشاعرات وهي تذكر أزهار الرمان التي وصفها الأندلسيون في أشعارهم(5):

Quan vei los praz verdesir
E pareis la flors granada
Adoncas pens e conssir
D'amors qu' aissi m'a lograda
Per un pauc non m'a tuada.

لما أرى الحقول خضراء،
وأزهار الجلنار،
أفكر في نفسي
وفي الحب الذي يغمرني،
لقد قتلني تماما.

أما ابن قزمان فهو يعكس الآية أحيانا، عندما يذكره الحبيب بالنروسْ (النوروزْ أو الربيع) فيقول في الخرجة من زجل له(6):

الرمحَ بالله يا خي لِقلبي إن نَسيك
فانتَ هوُ حياتي لس نفرحْ إلا بيك
وإن نريد نزاه نزهت عيني فيك
أنا نراك أمامي ونذكُرْ النروس

إن بعض النماذج التي وردت في الشعر الأوكسيتاني، وخاصة عند القدامى الذين ولعوا بنظم القصائد الغرامية، تشبه في الكثير من خصائصها هذا الزجل. لقد كانت مفاتن الطبيعة عاملا من العوامل التي تحفزهم على الاستمرار في هذا الحب والتفنن فيه، وكان غيوم التاسع أول تروبادور استهل قصائده الغزلية بمقدمات ربيعية، ولم يختلف عن ابن قزمان في خصامه مع رجال الدين بسبب إفراطه في اللهو والمجون.

وإذا كان البروفنسيون قد تغنوا بالربيع ومحاسن الطبيعة فيه، باعتبار هذا الفصل مبعثا للحب والسرور عندهم، فإن نظرتهم إلى الحب قد تتغير في الشتاء، لأن هذا الفصل في نظر بعضهم، لا يشجع على الغناء وليس ملائما للحب بل يزيد من أحزانهم عندما لا يرون أزهارا على الأشجار ولا يسمعون أغاريد الطيور. وعلى غرار موضوع الربيع الذي افتتحوا به قصائدهم، استهلوا أشعارهم أيضا بمقدمات خريفية أو شتوية للدلالة على التشاؤم والأحزان. ففي هذا المعنى تقول الشاعرة أزاليس دي بوركيراغ (Azalaïs de Porcairagues) من إحدى قصائدها[7]:

Ar em al freg temps vengut,
Que' l gels e'l neus e la fanha,
E l'aucelet estan mut,
Qu' us de chantar non s'afranha ;
E son sec li ram pels plais,
Que flors ni folha no' i nais,
Ni rossinhols non i crida
Que la en mai me reissida.

ها نحن الآن وصلنا إلى أيام البرد،
مع الصقيع والثلج والوحل،
لقد صمتت العصافير
ولم ترغب في الغناء،
وجفت أغصان الأشجار،
ولم تظهر عليها الأنوار،
وانقطع البلبل عن التغريد،
هذا الذي كان يوقظني في شهر مايو.

أما الشاعر رامبو دورانج، فعلى الرغم من قساوة فصل الشتاء البارد وما يسببه من ضيق وأحزان في نفسه، فإنه لا يستسلم ولا يتخلى عن الحب إذ يقول[8]:

E quant s'embla 'l foill del fraisse
E'l ram s'entressecon pel som
Que per la rusca no' i poja
La dotz 'umors de la saba
E' ill aucel son de cisclar mut
Pel freit que par que 'ls destrenga
Mas ges per aitant no' m remut
Que 'l cor no 'm traia fait de drut.

انفصلت الأوراق عن شجر الدردار،
وجفت الأغصان في الأعلى،
ولم تعد تطلع على جذوع الأشجار،
رائحة نسغ النبات العذب،
ومن شدة البرد القارس،
خفّ صفير الأطيار،
لكنني أبدا لن أتغير،
لأن قلبي يشدني إلى سيدتي.

وقد تشاءم أبو بكر بن قزمان كذلك من فصل الشتاء، ولم يختلف عنه بعض الشعراء الأوكسيتانيين حينما قال[9]:

ما أوحش ذيك المواضعْ! ولكن متى؟
إذ تسقط عليك الأوراق بشي منْ شِتا
كأنّ الشّجَرْ تقلي "اهْرُب يا فتى"
ونلوي على طريق ولس نستدير

وهكذا نجد ابن قزمان ينفر من فصل الشتاء إلا أن هذا الموضوع لم يأتِ عنده في مستهل زجله مثلما وَرَدَ عند البروفنسيين، بل جاء في أثناء الزجل.

ويرى برنار دي فنتادور أن حبه الصادق يحميه من البرد القارس[10]. أما الشاعر برنار مارتي فقد عاب على الشعراء الآخرين تفضيلهم أشهرا على أخرى، فالحب الصادق عنده لا يتغير بتغير الطقس وفصول السنة، وفي هذا المعنى يقول[11]:

Las, non es dregz domnejaire
Qi ja nul mes met en soan,
Qar genars non val meins gaire
Q'abrils e mais q'es vertz et blan ;
Q'en totz terminis val amor,
E qan s'emprend a t'enreqir,
Deu hom esser e pros e gais.

ليس عاشقا حقيقيا،
من يحتقر بعض الأشهر،
لأن يناير ليس أقل قيمة
من إبريل الأخضر ومايو الأبيض؛
ولأن قيمة الحب تظهر في كل الفصول،
ومهما يكن الوقت، فعلى العاشق
أن يكون مقداما ومرحا.

من خلال هذه الأمثلة نرى أن موضوع الشتاء قد وَرَدَ عند كل من الشعراء الأندلسيين والأوربيين، فاتفقوا على بعض الخصائص واختلفوا في بعضها الآخر. فإذا كان بعض الزجالين والوشاحين قد عبّروا عن حبهم في فصل الشتاء بالتشاؤم من البرد والأمطار، فإن أكثر الأندلسيين ذهبوا إلى خلاف ذلك، لأن فصل الشتاء هو مبعث خير كما أن الحب الحقيقي عندهم لا يتأثر بتغير فصول السنة. أما الأوربيون فكان أكثرهم يتشاءم من هذا الفصل.

2 - الشعر الديني:

ظهر الشعر الديني في أوربا قبل ظهور الشعر الأوكسيتاني، لكن في شكل مدائح نظمها رجال الكنيسة من الرهبان بأسلوب لاتيني بسيط دون مراعاة وزن ولا قافية. أما في عصر التروبادور فإن هذا اللون من الشعر أخذ اتجاها جديدا، إذ ارتبط بالحب؛ فالشعراء الذين طرقوه كانوا

فئات. وقد اختلفت آراؤهم باختلاف الأهواء والظروف التي عاشوا فيها. فمنهم من استخدم الحب للهجوم على الكنيسة ورجالها، ومنهم من استخدم الدين لمحاربة الحب الكورتوازي الذي اعتبروه دينا جديدا، ومنهم من تطرق إلى المواضيع الدينية دون خلفيات ما.

لقد تجرأ بعض الشعراء على شتم الرهبان والحط من قيمتهم، ومن هؤلاء الشاعر غيوم دي فيغيرا (Guilhem de Figueira) الذي خصص أغنية كاملة لهجاء البابوية[12]. أما غيوم التاسع فقد دعا المرأة ألاّ تحب أحدا من رجال الدين، فيقول[13]:

Domna fai gran pechat mortal
Qe no ama cavalier leal ;
Mas s'ama o monge o clergal,
Non a raizo :
Per dreg la deuri' hom cremar
Ab un tezo.

سترتكب خطيئة كبيرة وقاتلة
المرأة التي لا تحب فارسا مخلصا،
أما إذا عشقتْ راهبا
فخطؤها لن يغتفر أبدا،
ويجب حرقها
على جمر حار.

نستخلص من هذا الكلام أن الحب ورجال الكنيسة في نظر غيوم التاسع، شيئان لا يلتقيان، وهذا التهكم على الإكليروس يعني أن هؤلاء الكنسيين لا يحبّون بل هم أعداء الحب. ولم يكن غيوم التاسع الوحيد الذي كان في صراع مع رجال الدين كما يُستنتج من شعره، بل هناك شعراء آخرون تحدثوا عن عدائهم للإكليروس في شعرهم، كما كان بعض شعراء الأندلس أيضا، في خصام دائم مع الفقهاء، ومنهم ابن قزمان الذي لا تكاد أزجاله تخلو من هجو الفقيه الذي يضايقه في مغامراته المجونية، يقول الإمام في الخرجة من زجل له[14]:

نمضي إن شاء الله من سرورْ لسرورْ
والسعاد بشَاشَتْ إذ مطور[15]

وعدُوّك يذاق فِشوال طلور[16]
لعَنَ الله مَن لا يقول نعمْ

إن ابن قزمان الذي غالبا ما ينصح في أزجاله أهل الخلاعة والعشاق بالصبر في شهر رمضان، نجده يتهجم على عدوه في هذا الشهر ويتوعده في شهر شوّال، إذ ما من شيء يمكنه في هذا الشهر أن يشده عن لهوه وغرامه وشرب الخمر، ولم يكن هذا العدو في نظر ابن قزمان سوى الفقيه، بمعنى رجل الدين في الأندلس.

والذي يلفت الانتباه في الشعر الأندلسي، هو أن نصيحة الفقيه بالابتعاد عن الخمر، لم تسلم حتى من الأزجال الصوفية. فأبو الحسن الششتري كان يتحدى الفقيه وينسج هذا الموضوع على الطريقة التي وَرَدَ بها في أزجال ابن قزمان[17]. إلا أن الششتري كان يقصد خلاف ما ذهب إليه الإمام ابن قزمان. لأن مليح الششتري ليس المليح ذاته الذي يتحدث عنه ابن قزمان في أزجاله.

وكثيرا ما نجد العاشق في الشعر الأوكسيتاني يدعو ربه لييسر له اللقاء بسيدته، وألا يعكر صفوَ حبهما أعداء الحب من الرقباء. ومن الشعراء من يدعو ربه ألاّ يدخل هؤلاء الوشاة الجنة. وممن نهجوا هذا الاتجاه الشاعر برنار مارتي الذي يقول من إحدى قصائده[18]:

Aqist d'aver amassaire,
Mal parlier, lenga trenchan
Qi' m cujavon d'amor traire !
Mas si Dieus vol far mon coman,
Ja us non er al Lavador,
Cels c'auzis a Marcabru dir
Q'en enfer sufriran gran fais.

هؤلاء الوشاة الطامعون في المال
ذووا اللسان السيّء،
يفكرون في القضاء على حبي،
لكن إذا استجاب ربي لدعوتي،
لن يدخل أحد منهم الجنة،
لقد قال ماركبرو إنهم سيلقون

عذابا شديدا في جهنم.

وفي الشعر العربي نماذج كثيرة من هذا القبيل نرى فيها العاشق يدعو الله للفوز بلقاء حبيبته. لقد وَرَدَتْ هذه الفكرة في الشعر الأندلسي بكل أشكاله، ومن ذلك قول ابن زهر الحفيد في الخرجة من موشحة له[19]:

عقلي تحملْ إن ألمّ بي الرقيب
إن المحب لمثلها لا يستريب
ذِكرَ الحبيب فقلت من هذا الحبيب
يا ربّ! يا ربّ! هذا الحبيب اجمعني معو

أما ابن قزمان فقد جسّد في زجل من أزجاله النموذج الأكثر مطابقة مع النماذج الأوكسيتانية حين يدعو ربه أن يمكنه من قضاء ليلة لهو ومجون، فيقول[20]:

يا علي ليلة يكون فيها الدُعا مُستجاب
كن نقلْ: يا إلهي، افتح لي بالذي نرجو باب
ونصير في نوبَه من تعنيق وفي تجريد ثياب
ونجرّب فربّما ندعو ولعل يستجيب

إن توظيف الدين في الشعر الغرامي لم تعرفه أوربا قبل ظهور حركة التروبادور، بل هو موضوع عربي قديم ظهر في المشرق قبل أن ينتقل إلى المغرب، وأكثر الذين اشتهروا به كانوا من العذريين؛ إذ نجد فكرة الدين لا تفترق عن قصيدة الغزل عند شعراء بني عذرة، وكأنهم اتخذوا من هذا الموضوع مذهبا لهم في الغزل.

لقد تطرق بعض الشعراء الأوربيين في أواخر حياتهم إلى نوع من الاستغفار في شعرهم يشبه المكفر[21] عند الوشاحين والزجالين في الأندلس، وذلك كأن ينظم الشاعر قصيدة يتقرب فيها إلى الله وهو نادم على كل ما ارتكبه من إثم في أيام الشباب. وكان الكونت غيوم التاسع أول الشعراء الأوكسيتانيين من نظم قصيدة في هذا الشأن بعد ما أدركته الشيخوخة، يقول منها[22]:

Merce quier a mon compaignon
S'anc li fi tort qu' il m'o perdon ;
Et ieu prec en Jesu del tron
Et en romans et en lati...

Mout ai estat cuendes e gais,
Mas nostre Seigner no' l vol mais ;
Ar non puesc plus soffrir lo fais,
Tant soi aprochatz de la fi.

أطلب من أي شخص ارتكبتُ في حقه خطأ،
أن يسامحني، وهو الدعاء نفسه،
الذي أتوجه به إلى السيد المسيح
باللهجة وباللغة اللاتينية على السواء...
كنتُ مرحا جدا وسعيدا،
لكن الله لا يريد ذلك،
والآن لم أستطع أن أتحمل الثقل،
بما أنني قريب من النهاية.

إن غيوم التاسع الذي ظل يسخر من اللغة اللاتينية طِوال حياته لكونها لغة الكنيسة والاستعمار، نجده في هذه القصيدة يتراجع عن كلامه، فلا يفرق بينها وبين لغته الأوكسيتانية التي سمّاها اللهجة. فكلتاهما عنده، تصلح للدعاء وطلب المغفرة من الله. وكان بيار دوفرن أيضا قد نظم قصيدة من هذا اللون يذم فيها أيام شبابه وما ارتكبه من معاص، طالبا المغفرة من الله[23].

وكان الإمام ابن قزمان قد نظم زجلا، تتطابق معه تمام المطابقة القصائد الأوكسيتانية المذكورة في هذا الموضوع، يقول منه[24]:

قد تاب ابن قزمان	طوبالُ إن دام
قد كانت أيام	أعياد فالأيام
بعد الطبل والدف	وفتل الأكمام
من صمعة الأذان	يهبط ويطلع
إمام في مسجد صار	يسجد ويركع

إن القصائد الأوربية التي نُظمت في موضوع التوبة والاستغفار، وخاصة قصيدة غيوم التاسع السالفة الذكر، تشبه إلى حد بعيد هذا الزجل الذي نظمه الإمام ابن قزمان. أما هذا اللون من الشعر فقد ظهر في الأندلس قبل ابن قزمان بزمن طويل، ونظم فيه عدد من الشعراء الأندلسيين.

3 - الشعر السياسي:

عَرِفتْ المنطقة الممتدة من أراضي البروفنس إلى الأندلس حروبا متتالية في القرون الوسطى، وكان أمراء جنوبي فرنسا يحاربون فرنجة الشمال الذين كانوا يرون فيهم ضربا من الاستعمار، كما كانوا أيضا يتحاربون فيما بينهم للدفاع عن الملك أو للاستيلاء عليه. أما في شمال إسبانيا فكانت الحرب تندلع لأتفه الأسباب، إذ كان الأمراء والملوك يتحاربون فيما بينهم من أجل ضم أراضي الغير. كما كانوا يحاربون أمراء البروفنس للأسباب ذاتها. إلا أن هذه الحروب كانت تتخللها فترات من السلم والصلح قد يدوم أمدها أحيانا.

ورغم اقتتال هؤلاء الأوربيين فيما بينهم فإنهم لم يتفرقوا عندما تعلق الأمر بالهجوم على مسلمي الأندلس ومحاربتهم. فالصراع لم يكن بين مسيحيي إسبانيا ومسلميها فقط، بل شمل كل الأوربيين الغربيين الذين لم يترددوا في إعانة النصارى الإسبان على محاربة المسلمين الأندلسيين. وقد اتخذ هذا الصراع طابعا دينيا وصل في نهاية الأمر إلى إعلان وإقرار الحروب الصليبية في المشرق والمغرب وفي البروفنس نفسها.

هذه الصراعات دفعت البروفنسيين إلى التفنن في الأسلوب واستحداث لون جديد في شعرهم هو شعر الخدمات الذي يطرق أغراضا شتى من بينها موضوع الحرب والسياسة. لقد وصف الشعراء هذه الحروب في قصائدهم وأبدوا آراءهم في الأمور التي كانت تحدث في مجتمعهم أو التي كانت تعني سياسة بلادهم. وقد اختلفت آراؤهم في هذا الموضوع باختلاف ظروفهم السياسية.

فعلى الرغم من أن هؤلاء الشعراء كانوا يكنون حقدا شديدا للكنيسة وأتباعها من الإكليروس وأحلافها من ملوك فرنسا، فإن ذلك لم يغيّر من اعتقادهم ونظرتهم تجاه مسلمي إسبانيا. لقد اتفق جل الشعراء ممن تطرقوا إلى الشعر السياسي على مهاجمة العرب المسلمين وتحريض النصارى من إسبان وفرنجة على محاربتهم.

ومن جانب آخر، فإن الشعر الأوكسيتاني قد أدى دورا لا يستهان به في تهدئة النزاعات التي ما فتئت تنشب بين أمراء الفرنجة أنفسهم أو بين أمراء الإسبان. فكان الشاعر يحاول لمّ شمل هؤلاء الأمراء وتحريضهم على محاربة المسلمين أينما وجدوا في شبه الجزيرة الأيبيرية. فمن ذلك قول ماركبرو من قصيدة يحذر فيها حكام إسبانيا المسيحية من نزاعهم الداخلي الذي قد يشجع زحف المرابطين عليهم، وهو يحرضهم على محاربة هؤلاء المسلمين[25]:

Ab la valor de Portugal

E del rei Navar atretal
Ab sol que Barcalona 's vir
Ves Toleta l'emperial,
Segur poirem cridar : "Reial !"
E paiana gen desconfir.
Si non fosson tant gran li riu
Als Almoravis for' esquiu :
E pogram lor o ben plevir,
E s'atendon lo recaliu
E de Castella 'l seignoriu
Cordoa 'il farem magrezir.

بمساعدة من البرتغال،
وكذلك ملك نفارا،
يمكننا الزحف على الكفار،
وبلوغ أسوار طليطلة،
تحت صياح "المملكة!"
إذا تحالف معنا كونت برشلونة.
لو لم تفضْ الأنهار
لقضى المرابطون وقتا سيئا،
ولو انتظروا عودة الصيف
ووصول ملك قشتالة لينضم إلينا،
لكان ممكنا جدا،
إرغام القرطبيين على شد الحزام.

أما غافودان فهو يخاطب حكام المنطقة وينبههم إلى أن المعاصي التي ارتكبوها هي التي مكنت صلاح الدين الأيوبي من الاستيلاء على القدس وتحدّي السلطان المغربي ملوك النصارى. إنه يحرّض النصارى ويدفعهم إلى محاربة المسلمين والدفاع عن دين المسيح (عليه السلام) فيقول[26]:

Senhor per los nostres peccatz

Creys la forsa dels Sarrazis
Jherusalem pres Saladis
Et encaras non es cobratz
Perque manda' l reys de Marroc
Qu' ab totz los reys de Crestias
Se combatra ab sos trefas
Andolozitz et arabitz
Contra la fe de Christ garnitz.
Totz los alcavis a mandatz
Masmutz, Maurs, Goitz e Barbaris
E no' y reman gras ni mesquis
Que totz no' ls ayon ajostatz
Anc pus menut ayga non ploc
Cum elhs passon e prendo 'ls plas
La caraunhada des milas
Geta' ls paysser coma berbitz
E no' y reman brotz ni razitz.

أيها الأسياد، بخطيئاتنا
عظمتْ قوّة العرب،
لقد استولى صلاح الدين على القدس،
ولم نسترجعها بعد،
وها هو السلطان المغربي يعلن أنه
سيحارب كل ملوك النصارى،
ومن ورائه جنوده الماكرون
من أندلسيين وعرب،
مسلحين ضد دين المسيح.
لقد استدعى كل معاونيه،
من موحدين ومغاربة وقوطيين وبربر،

لم يبقَ منهم لا ضعيف ولا قوي،
لقد جمعهم كلهم،
يرعاهم كما يرعى النعاج،
الجيفة لهؤلاء الكواسر،
لقد مروا عبْر السهول،
وكأنهم أمطار طوفانية،
مخلفين وراءهم أرضا جرداء.

تعَد هذه القصيدة نداء إلى ملوك أوربا ليتضافروا جميعا على محاربة العرب وهم في نظر الشاعر الغزاة الذين جاءوا من وراء البحر. أما بيار كاردينال الذي يتهم رجال الدين بالنفاق والانشغال بالملذات، فهو يطمْئن المسلمين بالأندلس على الركون إلى الراحة وعدم الانزعاج من عدوهم(27).

ورغم تهجمه على الفقيه ورفضه العادات الاجتماعية، كان ابن قزمان يؤيد في أزجاله حروب المسلمين ضد النصارى ويحمّس فرسان الإسلام على مواصلة الحرب المقدسة(28)، كما كان يدعو إلى الجهاد في سبيل الإسلام، ومن ذلك قوله من زجل له(29):

كن لقتل النصارَ بالمرصاد
وقعوا تحتَ سيفُ مثل الجراد
مروا أزواج ومرُّ يذ أفراد
لا تَعُدّ، فإن لس ينّعَدّ

وعلى ضوء ما مر من أمثلة يتبين أن شعراء اللغة الأوكسيتانية ممن تطرقوا إلى هذا الموضوع لم يختلفوا عن ابن قزمان في نظرتهم إلى الحرب، فكل منهم كان يحرّض أبناء ملته على محاربة عدوهم في سبيل الدين، ومع ذلك نجد كلا من ابن قزمان وبعض الشعراء الأوكسيتانيين، كانوا من المناوئين لرجال الدين في مجتمعاتهم على اختلاف معتقداتهم.

ومن المواقف الأصيلة عند المسلمين والتي تعوّد عليها الشعراء العرب في نظمهم وتطرق إليها الأوكسيتانيون، موضوع الشهادة في سبيل الله. إن الأوربيين الذين سبقوا الشعراء التروبادور لم يشيروا في قصائدهم إلى هذا المبدأ، في حين وَرَدَ في الشعر العربي قبل ظهور الشعر الأوكسيتاني. وفي هذا الموضوع يقول أحد البروفنسيين من ديوان "أغنية الصليبية الألبيجية"(30):

Si perdetz en est segle en l'autre gazanhatz
Dic vos del cavaler qu' en l'oliu es penjatz,
Que per amor de Crist es oi martirizatz,
Que a lui e als autres que so mortz e nafratz
Lor perdona las colpas e'ls forfaitz e'ls percatz.

ما نفقده على الأرض نفوز به في السماء،
هكذا استشهد في سبيل المسيح،
الفارس الذي شنق إلى شجرة الزيتون،
سيغفر له الله، ويقربه إليه
مع إخوانه الذين ماتوا.

أما الإمام أبو بكر بن قزمان، فهو يرى أن الذين قتلوا من النصارى سيدخلون نار جهنم، إذ يقول من زجل له(31):

وترى علج قد طُعِنْ لا غَير
روحُ تخرُجْ لس ثمّ إلا خَير
وهوُ هابطْ على طيارَه سير
لي جهنم مضى، وبيسَ المصير

أما القصائد والموشحات الأندلسية التي تدعو إلى الجهاد في سبيل الله والفوز بالشهادة، فهي كثيرة يصعب حصرها، وقد سَبقتْ في معظمها ظهور الشعر الغنائي الأوكسيتاني.

أخذ بعض الشعراء من شعر الحرب حرفة لهم، ومنهم الشاعر برطران دي بورن الذي كرس حياته في إثارة الحرب بين البروفنسيين أنفسهم، لأنه وجد في ذلك مكسبا له. فهو يصرح في قصائده بأنه يتشوق إلى وقوع الحرب فيبتهج للدمار وسقوط القتلى كما يسره تنظيم الصفوف ونصب خيم العساكر في الحقول، فهو يستهل قصيدة الحرب بوصف الطبيعة على غرار الشعراء الغزليين، ومن ذلك قوله في إحدى قصائده(32):

Bem platz lo gais temps de pascor
Que fai folhas e flors venir,
E platz mi quant aug la baudor

Dels auzels que fan retentir
Lor chan per lo boschatge,
E platz mi quan vei per los pratz
Tendas e pabalhos fermatz,
E ai grant alegratge
Quen vei per champanha renjatz
Chavaliers e chavaus armatz.

كم تعجبني أيام الفصح الجميلة،
التي تظهر فيها الأوراق والأنوار،
ويعجبني أيضا سماع ضوضاء
العصافير التي تغرد
ألحانا عبر الأشجار،
ويعجبني أيضا أن أرى في المروج،
نصب الخيم والأجنحة،
وكم يكون سروري كبيرا،
لما أرى في الحقول تنظيم
الخيول والفرسان مجلجلين بالسلاح.

وإذا عدنا إلى الشعر الأندلسي نرى أن فكرة برطران دي بورن في هذا الموضوع لم تأتِ صدفة بل لها ما يقابلها في الموشحات، لأن هذه الصور نجدها بعينها في موشحة عبادة القزاز الذي عاش في عهد المعتصم بن صمادح صاحب المرية (ت 484هـ - 1091م)، أي قبل برطران دي بورن، ومنها ما قاله في الخرجة[33]:

إذا لاح ابن مَعن	في جيشه اللجب
ونادى كلَّ قِرْن	باسمه في اللعِب
فالهيجـاء تـغني	والسيف قد طرب
ما أملح العساكر	وترتيب الصفوف
والأبطال تصيـح	الواثق يا مليح

وقد تأتي في الشعر الأوكسيتاني إشارات إلى الحب في قصيدة الحرب، كما تأتي أيضا إشارات

إلى الحرب في قصيدة الحب. وهذا برطران دي بورن الذي عُرف بتحمسه للحروب وابتهاجه لرحاها، يتخلف عن المشاركة في الحملة الصليبية لمواجهة صلاح الدين الأيوبي، ويعتذر عن ذلك للقائد كونراد مركيز مونفرّا (Conrad 1er) (ت 588هـ - 1192م) بحجة أن عددا من البارون والفرسان تأخروا هم أيضا عن المشاركة، وقد ذهب إلى أكثر من ذلك عندما عاد ثانية ليبرر موقفه، لكن بسخرية ظريفة فيقول(34):

Puois vi midonz bell' e bloia,
Per que s'anet mos cors afebleian,
Qu' ieu fora lai, ben a passat un an.

ثم إنني رأيت مولاي (سيدتي)، جميلة
وشقراء، وبدأ قلبي يضعف،
وإلا، لكنت هناك (في المشرق) منذ عام.

أما ماركبرو فهو يعود ويتهجم، في قصيدة رعوية، على الحرب الصليبية، لأنها تسببت في فراق الحبيبين، فيصور لنا ذلك على لسان الفتاة الريفية التي تبكي فراق حبيبها الذي سيق إلى الحرب، متهجمة على الملك لويس السابع (ت 576هـ - 1180م) الذي دعا إلى هذه الحرب وهي الحرب الصليبية الثانية(35).

على الرغم من بعض العلاقات التي كانت بين العرب والإفرنج، وخاصة التجارية، فإن ذلك لم يمنع هؤلاء الأوربيين من الحقد الدفين الذي يكنونه للعرب والمسلمين. لذلك نجد شعراء اللغة الأوكسيتانية عند إشاراتهم إلى العرب في قصائدهم، يصفونهم بألقاب لاذعة لا يحتمل سماعها. كان هؤلاء الشعراء على إطلاع واسع بأحوال العرب المسلمين وأصولهم، وقد أشاروا في قصائدهم إلى أسماء: العرب والشرقيين والمغاربة والمرابطين والموحدين والبربر وغيرها.

وَرَدَتْ الإشارة إلى العرب خاصة في القصائد السياسية، ويظهر جليا من خلال شعرهم أن الأوربيين كانوا يهابون المسلمين إلى أبعد الحدود، فمن ذلك قول غيرو ريكيه من إحدى قصائده، منتقدا نزاع القادة المسيحيين فيما بينهم(36):

Lo greu perilh devem temer
De dobla mort, qu' es prezentier,
Que' ns sentam Sarrazis sobriers,
E Dieus que' ns giet a non chaler ;

Et entre nos, qu' em azirat,
Tost serem del tot aterrat ;
E no' s cossiran la part lor,
Segon que' m par, nostre rector.

نحن على مقربة
من الموت المزدوج،
لقد ابتعدنا كثيرا عن الله،
ويجب أن نخشى انتصار العرب
بانشقاقنا، كما نحن الآن،
سنتحطم في أقرب وقت،
لأن ولاة أمرنا لا يهتمون
بالمسئولية الملقاة على عاتقهم.

وقال الشاعر بيار دي فيك (Pèire de Vic) راهب مونتودون (Le Moine de Montaudon) في هذا الموضوع من قصيدته الموسومة "مساجلة مع الرب" يتحدث فيها عن ريتشارد قلب الأسد ابن ألينور الأكيتانية الذي سُجن في ألمانيا سنة (597هـ - 1191م) [37]:

Seingner, eu l'agra be vis
Si per mal de vos nos fos,
Car anc sofris sas preisos ;
Mas la naus dels Sarrazis
No' us menbra ges cosi' s baingna ;
Car se dinz Acre' s coillis,
Pro' i agr' enquer Turcs felos :
Fols es qui' us sec en mesclaigna.

يا رب، لا أطلب شيئا
سوى الذهاب لرؤيته،
لكن لماذا تركته ينهزم ويؤسر؟
وفي هذا الوقت بالذات،

ينذفع أسطول العرب،
ولو بلغ مشارف عكة،
سينْظم إليه عدد من الأتراك،
مجنون إذن من يكافح في صفوفكم!

وقد ذكر الشعراء البروفنسيون العرب في مراثيهم التي نظموها في قادتهم الذين يموتون أو يُقتلون في المعارك، فكلما مات قائد أو قتِل، رثاه شاعره مذكرا ببسالته ومحذرا من استغلال العرب لهذا الحدث. ومن ذلك قول سركامون في رثاء الكونت غيوم العاشر نجل التروبادور الأول(38).

Plagnen lo Norman e Franceis,
E deu lo be plagner lo reis
Cui el laisset la terr' e' l creis ;
Pos aitan grans honors li creis,
Mal l'estara si non pareis
Chivauchan sobre Serrazis.

على النورمان والفرنسيين أن يرثوه،
ويجب أن يتألم أيضا الملك (لويس السابع)
الذي ترك له أرضه وولده (ألينور)
وبما أن مُلكه قد اتسع كثيرا،
فلن يقبل منه أي عذر،
إنْ لن يحارب العرب.

غيْر أن حقد هؤلاء الشعراء على العرب لم يمنعهم من الإعجاب بحضارتهم والاقتباس من معالمها. فالراهب المعارض للكنيسة، الشاعر بيار كاردينال يتمنى لو يتكلم اللغة العربية فيقول:

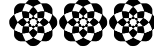
Dig volh aver de Sarrasi
E fes e lei de crestie
E subtileza de paga.

هل يمكنني امتلاك لغة العرب
والإيمان المسيحي، فسيكون لدي

قانون المسيح وبراعة الوثنيين.

وذهب روبرت بريفو معلقا على هذه المقطوعة بقوله: "يبدو أن بيار كاردينال قد عرف المصدر المشترك الذي استقى منه البروفنسيون طريقة نظم أغانيهم"[39]. إلا أن هذا الشاعر المسيحي لم يعرف كل شيء، لأنه ما زال يعتقد أن العرب وثنيون.

وهكذا يعترف شاعر أوكسيتاني من رجال الدين في القرن الثالث عشر الميلادي (السابع الهجري) بفضل لغة العرب وشعرهم على الشعر الأوكسيتاني، وكان الشاعر الإيطالي فرانسيسكو بتراركا من بعده قد ذهب إلى الاعتراف نفسه.



هوامش الفصل الخامس:

1) J. Roubaud : Les Troubadours, p. 232.

2) A. Jeanroy : Les chansons de Jaufré Rudel, pp. 3 - 4.

3) ابن سهل الأندلسي: الديوان، ص 344.

4) ابن قزمان: الديوان، زجل (28)، ص 200.

5) J. Roubaud : Op. cit., p. 328.

6) ابن قزمان: الديوان، زجل (17)، ص 124.

7) P. Bec : Anthologie des Troubadours, p. 161.

8) J. Roubaud : Les Troubadours, p. 154.

9) ابن قزمان: الديوان، زجل (78)، ص 498.

10) A. Berry : Anthologie de la poésie occitane, p. 30.

11) E. Hœpffner : Les poésies de Bernart Marti, p. 32.

12) انظر هذه الأغنية،

J. Anglade : Anthologie des Troubadours, p. 149.

13) A. Jeanroy : Les chansons de Guillaume IX, p. 9.

14) ابن قزمان: الديوان، زجل (9)، ص 76.

15) إذ ماطور: أصلها (d'amator) عجمية بمعنى "للعاشق".

16) طلور: أصلها (dolor) عجمية بمعنى "الألم".

17) انظر زجلا في هذا الغرض لأبي الحسن الششتري: الديوان، ص 276.

18) E. Hœpffner : Les poésies de Bernart Marti, p. 31.

19) لسان الدين بن الخطيب: جيش التوشيح، ص 199.

20) ابن قزمان: الديوان، زجل (75)، ص 484.

21) ظهر هذا اللون من الشعر في القصائد أولاً، وكان ابن عبد ربه الأندلسي من الشعراء الأوائل الذين طرقوه، فلما أدركته الشيخوخة، نظم شعرا جديدا سمّاه "الممحصات"، يعتذر فيها عن كل قصيدة قالها في الغزل. انظر، ابن عبد ربه: الديوان، ص 8 وما بعدها (المقدمة).

22) A. Jeanroy : Les chansons de Guillaume IX, pp. 27 - 28.

23) A. Jeanroy : La poésie lyrique des Troubadours, T.2, p. 307.

24) ابن قزمان: الديوان، زجل (147)، ص 918.

25) R. Briffault : Les Troubadours, p. 56.

26) J. Roubaud : Les Troubadours, p. 362.

27) Ibid., p. 348.

28) ابن قزمان: الديوان، زجل (38)، ص 260.

29) المصدر السابق، زجل (102)، ص 684.

30) Anonyme : La chanson de la Croisade Albigeoise, "Le Livre de Poche", Paris 1989, p. 272.

31) ابن قزمان: الديوان، زجل (38)، ص 264.

32) A. Berry : Anthologie de la poésie occitane, p. 18.

33) ابن سناء الملك: دار الطراز، ص 98.

34) E. Hœpffner : Les Troubadours, p. 118.

35) انظر القصيدة في،

P. Bec : Anthologie des Troubadours, p. 90.

36) A. Berry : Anthologie de la poésie occitane, p. 79.

37) Ibid., p. 66.

38) Ibid.

39) R. Briffault : Les Troubadours, p. 67.

خاتمة

لقد تناولنا في هذا البحث دراسة الشعر المقطعي الأندلسي باختلاف أنواعه والشعر الغنائي الأوكسيتاني، وعقدنا مقارنة بينهما محاولين إثبات الأثر الأندلسي في هذا الشعر الأوربي الذي ظهر في جنوب فرنسا. وقد وقفنا من خلال هذه الدراسة المقارنة على عدة نتائج، يجدر بنا أن نشير فيما يأتي إلى أهمها.

إن العوامل التي أدت إلى انتقال عناصر الحضارة العربية الإسلامية من الأندلس إلى فرنسا وأسهمت في ظهور الشعر الأوكسيتاني، هي الحروب التي كان يدور رحاها بين العرب والفرنجة، والعلاقات الدبلوماسية بينهما، وروابط المصاهرة، والتجارة والهجرة، والبعثات الثقافية، ومدارس الترجمة وغيرها من هذه العوامل. وتعد جزيرة صقلية من الجسور التي مكنت من انتقال ثقافة العرب إلى أوربا.

الشعر المقطعي هو القصائد التي تتكون من مقطوعتين مختلفتي القافية فأكثر، وكل مقطوعة من القصيدة تتكون من ثلاثة أقسمة أو ثلاثة أبيات شعرية فأكثر. وقد تنظم فرديا أو ثنائيا أو جماعيا. أما الشعر الذي يتناوب على نظمه أكثر من شاعر أو شاعرة فقد يكون حضوريا في مجلس أو بالمكاتبة. والشعر المقطعي الأندلسي عدة أنواع منها: الأراجيز والمسمطات وشعر الحوار وقد ظهرت كلها في بلاد المشرق أولاً، بالإضافة إلى الموشحات والأزجال، وهما أجلّ الشعر العربي المقطعي شأنا.

ظهر الموشح لأول مرة في الأندلس، في القرن الثالث الهجري (التاسع الميلادي)، وهو لون من الشعر العربي لا يختلف عن القصيدة إلا في تعدد قوافيه وتنوع أوزانه أحيانا، وفي الخرجة التي يخرج بها الوشاح من الفصيح إلى العامي تارة، وتارة أخرى إلى العجمي، كما يختلف عنها أيضا في تسمية أجزائه. والموشح يُعد ثورة على الطريقة التقليدية التي تتقيد بوحدة الأوزان ورتابة القوافي، وليس خروجا عن الشعر العربي جملة وتفصيلا.

الموشح أندلسي المنشأ وعربي الأصل، لا يمتّ بأدنى صلة إلى مصادر أوربية، وأوزانه عربية؛ أما الأوزان الجديدة التي لجأ إليها الوشاح، فإنْ خرجت عن بحور الخليل فهي لم تخرج عن أوزان العرب لأنها ذات إيقاع عربي. أما لغة الموشحات فهي عربية، وما الخرجة التي كتبت بالعجمية أحيانا وبالعامية أحيانا أخرى، إلا تظرفا واستطرادا من الوشاح لأن المجتمع كان يتذوق مثل هذا التنويع.

طرقت الموشحات الأندلسية معظم الأغراض التي عرفها الشعر العربي التقليدي، وقد ابتكرت أغراضا أخرى كالأغنية، وشكوى الفتاة العاشقة، وطورت أغراضا أخرى استحدثها الشعر

الأندلسي، كالمكفر والحب من أول نظرة والحنين إلى الوطن والحبيبة المجهولة أو الحب بالوصف وغيرها من الأغراض.

أما الزجل فقد ظهر هو أيضا لأول مرة في الأندلس في أواخر القرن الرابع الهجري (العاشر الميلادي) وقد تفرّع عن الموشح. ولا تختلف عناصر الزجل في تركيبها عن عناصر الموشح، ما عدا اللغة، وهي لا تختلف عن العربية في شيء إلا في كونها غير معربة وهي ليست عامية بحتة. أما أوزان الزجل فهي عربية أيضا، وإن لجأ الزجال الأندلسي في أحيان كثيرة إلى نظام النبر. لكن الأزجال التي نُظمت على منوال هذا الميزان لم تحدْ عن الإيقاع العربي الذي أساسه التفعيلة.

وقد طرق الزجل الأغراض ذاتها التي اشتملت عليها الموشحات إلا أنه غلب عليه مواضيع التغزل بالمذكر واللهو والمجون والمديح. كما طور الزجالون أغراضا واستحدثوا أخرى كشعر المدائح الدينية والمكفر والشعر الزهري.

أما الشعر المقطعي الأوكسيتاني فهو الشعر الذي ينظم باللغة الأوكسيتانية وهي لغة جنوب فرنسا، وقد ظهر لأول مرة في مطلع القرن الثاني عشر الميلادي (السادس الهجري)، وكان أول من نظمه الشعراء التروبادور. وبعد نهاية حركتهم في أواخر القرن الثالث عشر الميلادي (السابع الهجري)، تواصل الشعر الأوكسيتاني على يد كوكبة من الشعراء لكنهم لم يتصفوا بالتروبادور الجوالين لعدم اتصالهم بقصور الأمراء والملوك، وظل الشعر في هذه المنطقة يسمّى بالشعر الأوكسيتاني إلى اليوم نسبة إلى لغة أوك التي ينظم بها.

إن موضوعات الشعر التي جاء بها الشعراء الأوكسيتانيون لا تعكس العادات والتقاليد التي كانت سائدة في المجتمع البروفنسي، وإنما استقوها من مصادر عربية أندلسية، أما هذه المواضيع فلم تكن ذات معنى عميق، بل غلب عليها بساطة المعاني وسرد الأحداث، لأن هذا الشعر لفظي وقد ارتبط بالغناء والطرب.

إن القوالب الشكلية التي تبنى عليها القصيدة الأوكسيتانية لم يسبق لها أن حدثت في الشعر الأوربي قبل حركة التروبادور، لقد نقلها شعراء أوك من الأندلس، وهي تتطابق تمام المطابقة مع الشعر المقطعي الأندلسي وخاصة الموشحات والأزجال. إلا أن البروفنسيين قد نوّعوا كثيرا في الأشكال نتيجة التلاعب بالقافية، كما هذبوا شعرهم الحواري تهذيبا رائعا لالتزامهم بطرق محكمة في نظم هذا النوع من الشعر. كما تبيّن أن هؤلاء الشعراء قد استخدموا بعض الأساليب البلاغية والصوّر الفنية بالطريقة نفسها التي وَرَدَتْ بها عند الوشاحين والزجالين في بلاد الأندلس.

وفي المضمون يتضح أن أغراض الغزل من الحب الطاهر والحبيبة المجهولة والفجريات التي وَرَدَتْ في الشعر الأوكسيتاني قد سبَق إليها الأندلسيون في شعرهم. لكن البروفنسيين خصصوا لهذه

المواضيع قصائد خالصة لها، في حين نجدها تمتزج بأغراض أخرى عند الأندلسيين.

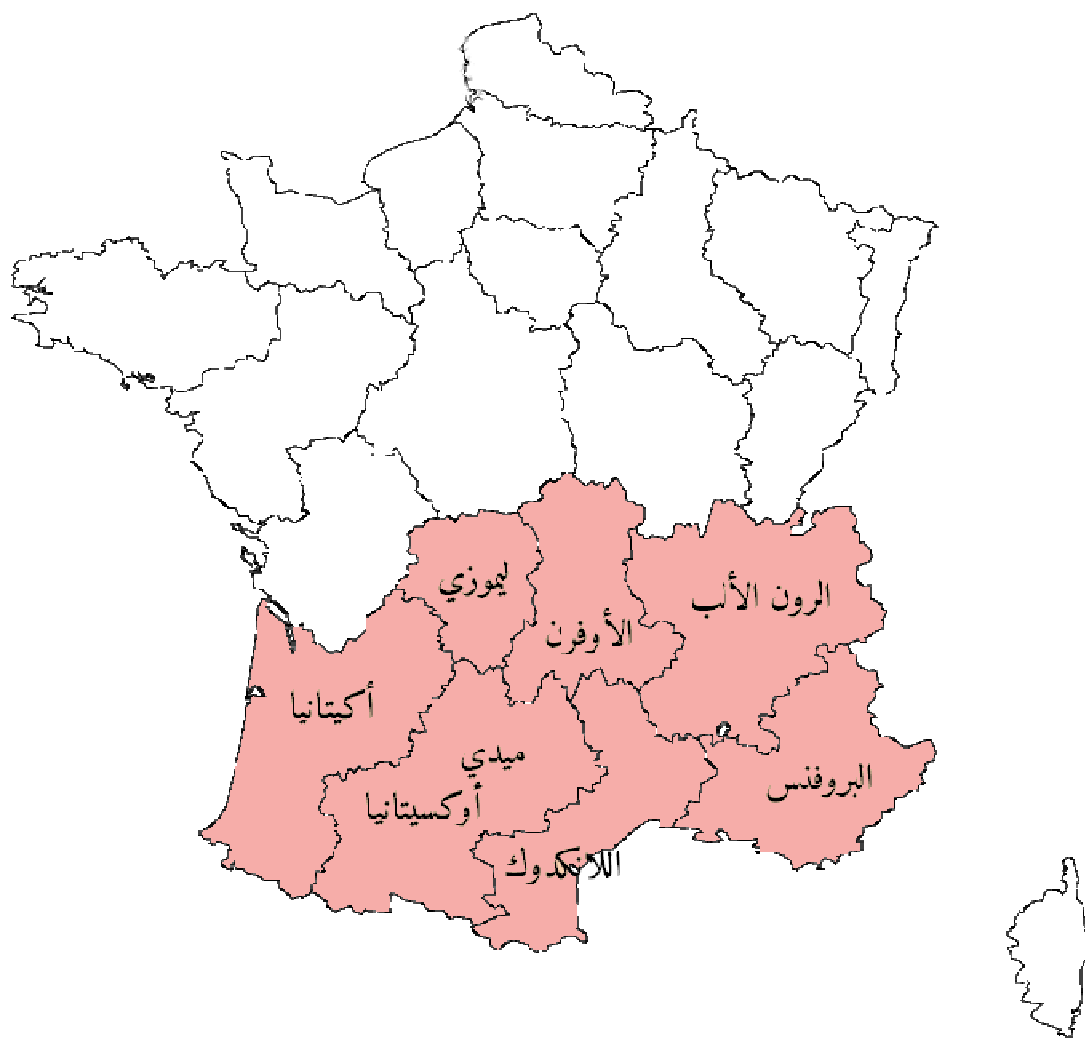
كما نجد معان مشتركة في شعر الحب وظفها كلا الطرفين، كالحب من أول نظرة ومعاناة العاشق، وشكوى الفتاة العاشقة. أما شخوص الغزل كرقباء الحب والرسول، والالتزامات مثل السر والطاعة والتضحية، فهذه العناصر قد أخذها شعراء أوك من الشعراء الأندلسيين الذين وظفوها خاصة في خرجات الموشحات والأزجال، إلا أن المرأة التي تغزل بها الشعراء البروفنسيون هي في أغلب الأحيان متزوجة.

وقد تطرق الشعراء البروفنسيون إلى أغراض أخرى تظهر فيها صلاتهم بالعرب المسلمين كالشعر الديني والسياسي. كما تبيّن من خلال هذه الدراسة، أن هؤلاء الشعراء الأوربيين قد تأثروا في أغانيهم بالشعر المقطعي الأندلسي وخاصة الموشحات والأزجال، تأثرا فعليا وواضحا لا مجال للشك في حقيقته.

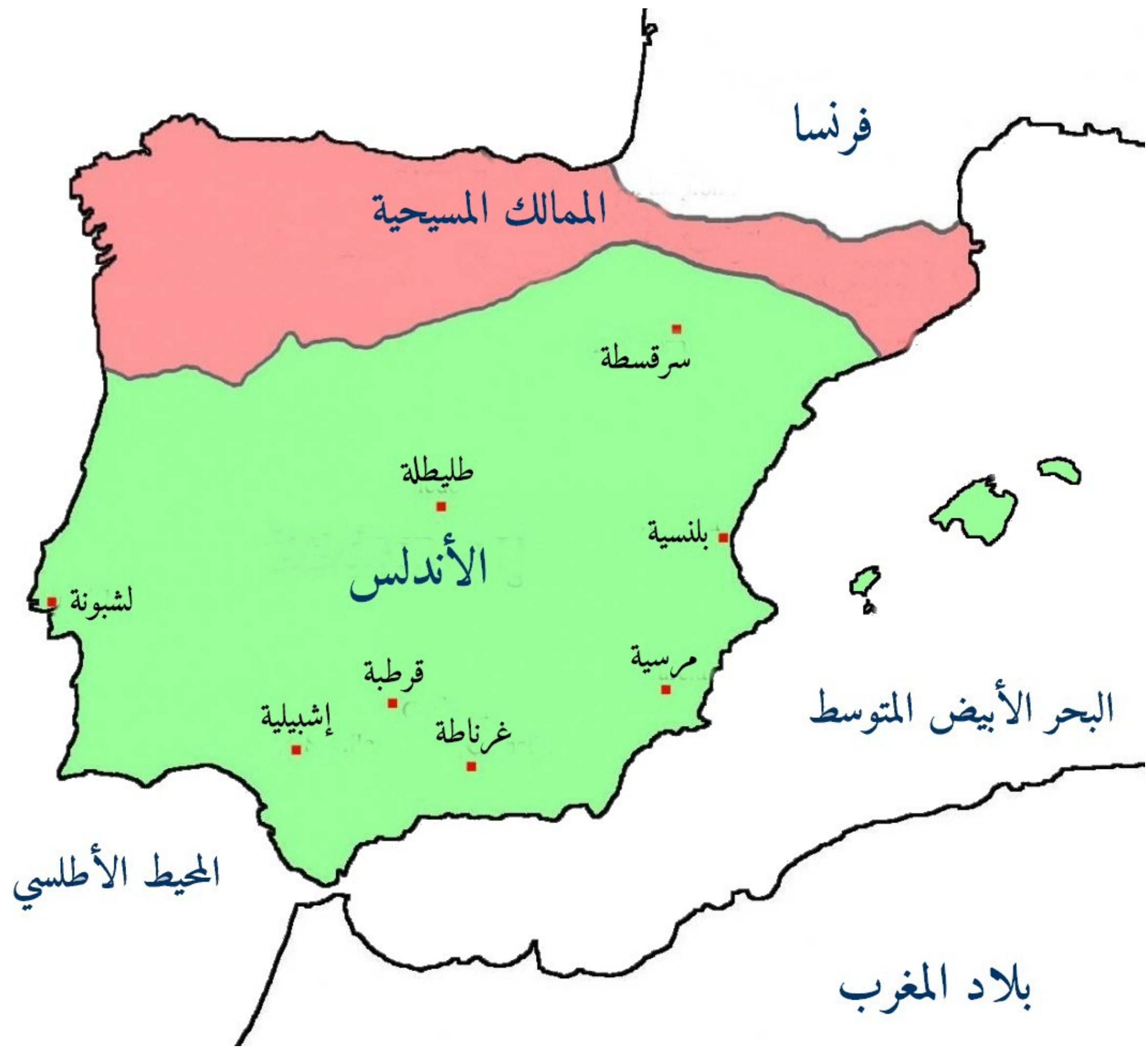
وفي الختام، نرجو أن نكون قد قدمنا من خلال هذا البحث خدمة ولو متواضعة، في حقل الدراسات المقارنة، والله ولي التوفيق.

بحمد الله تعالى

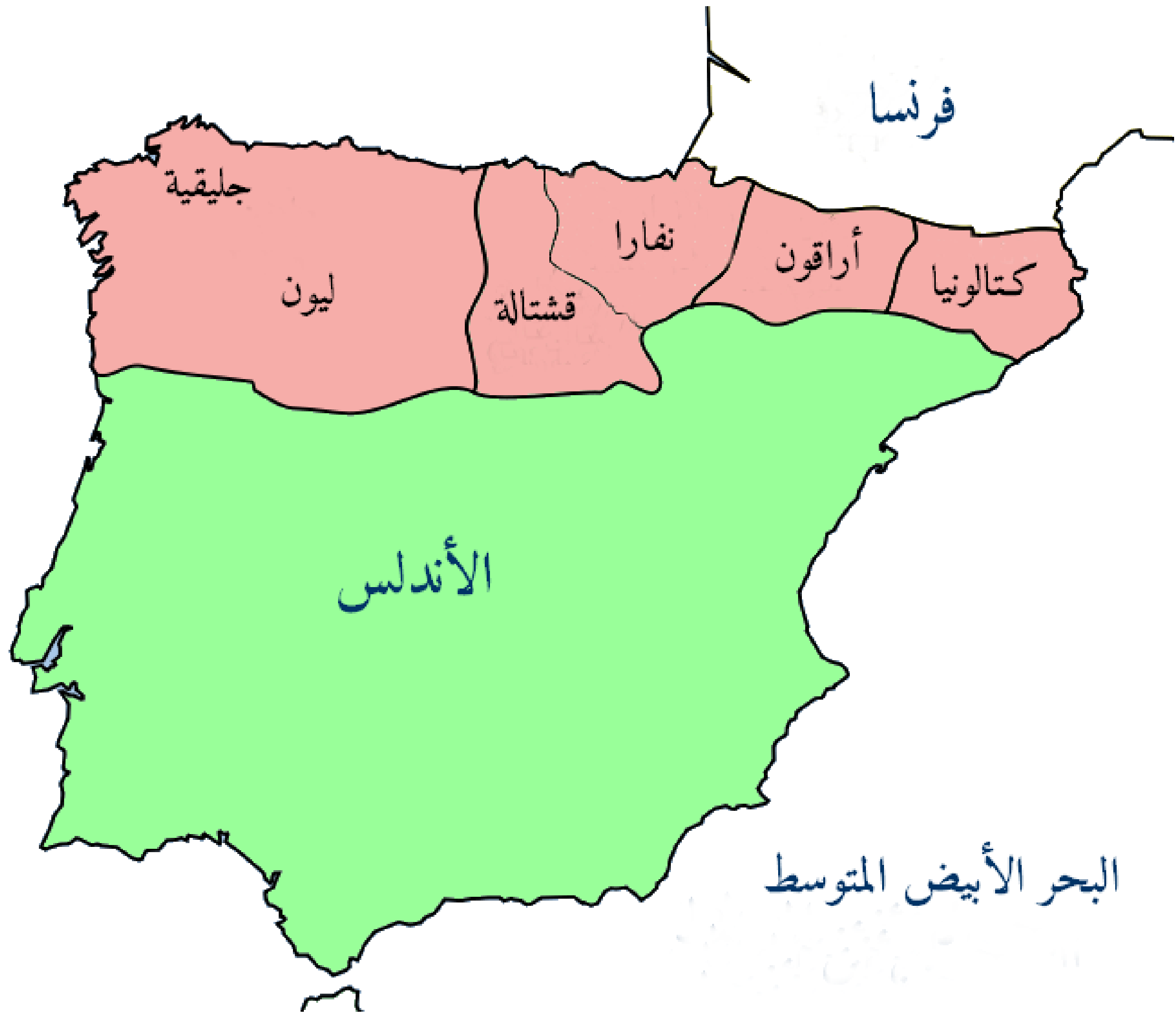
الخرائط



1 - خريطة جنوب فرنسا موطن شعراء التروبادور في القرون الوسطى



2 - خريطة بلاد الأندلس في القرن العاشر للميلاد



3 - خريطة الممالك الإسبانية شمال الأندلس في القرن العاشر للميلاد

المصادر والمراجع

أ) العربية:

- القرآن الكريم.
01 - الأبشيهي، شهاب الدين: المستطرف من كل فن مستظرف، مصر 1942م.
02 - ابن الأبار: الحلة السيراء، القاهرة 1963م.
03 - ابن أبي أصيبعة، موفق الدين: عيون الأنباء في طبقات الأطباء، دار الثقافة، الطبعة الثالثة، بيروت 1981م.
04 - ابن بسام الشنتريني: الذخيرة في محاسن أهل الجزيرة، تحقيق د. إحسان عباس، دار الثقافة، بيروت 1979م.
05 - ابن جبير: الرحلة، دار صادر، بيروت 1964م.
06 - ابن حزم، علي بن محمد: طوق الحمامة في الألفة والألاف، تحقيق فاروق سعد، دار مكتبة الحياة، بيروت 1980م.
07 - ابن حيان، حيان بن خلف: المقتبس في أخبار بلد الأندلس، تحقيق عبد الرحمن علي الحجي، دار الثقافة، بيروت 1965م.
08 - ابن حيان، حيان بن خلف: المقتبس في تاريخ رجال الأندلس، طبعة ملشور أنطونيا، باريس 1937م.
09 - ابن حيان، حيان بن خلف: المقتبس من أنباء أهل الأندلس، تحقيق محمود علي مكي، دار الكتاب العربي، بيروت 1973م.
10 - ابن خاتمة الأنصاري: الديوان، تحقيق د. محمد رضوان الداية، دمشق 1972م.
11 - ابن خاقان، الفتح: مطمح الأنفس، مطبعة الجوائب، القسطنطينية 1302هـ.
12 - ابن الخطيب، لسان الدين: الإحاطة في أخبار غرناطة، تحقيق محمد عبد الله عنان، مكتبة الخانجي، الطبعة الثانية، القاهرة 1975م.
13 - ابن الخطيب، لسان الدين: جيش التوشيح، تحقيق هلال ناجي، مطبعة المنار، تونس 1966م.
14 - ابن الخطيب، لسان الدين: الكتيبة الكامنة، تحقيق د. إحسان عباس، دار الثقافة، بيروت (د.ت).
15 - ابن خلدون، عبد الرحمن: المقدمة، تحقيق أ.م. كاترمير، باريس 1857م.
16 - ابن دحية الكلبي: المطرب من أشعار أهل المغرب، تحقيق إبراهيم الأبياري وحامد عبدالمجيد، دار القلم، بيروت 1955م.
17 - ابن رشيق: العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، دار الجيل، الطبعة الرابعة، بيروت 1972م.
18 - ابن زيدون القرطبي: الديوان، دار صادر، بيروت 1975م.

19 - ابن سعيد، علي: المرقصات والمطربات، بيروت 1973م.
20 - ابن سعيد، علي: المغرب في حلى المغرب، تحقيق د. شوقي ضيف، دار المعارف، الطبعة الثانية، القاهرة 1964م.
21 - ابن سعيد، علي: المقتطف من أزاهير الطرف، تحقيق د. عبد العزيز الأهواني، مستلة من كتاب "أعمال مهرجان ابن خلدون"، القاهرة 1962م.
22 - ابن سهل الأندلسي: الديوان، تحقيق د. إحسان عباس، دار صادر، بيروت 1967م.
23 - ابن عبد ربه: الديوان، تحقيق د. محمد رضوان الداية، مؤسسة الرسالة، بيروت 1979م.
24 - ابن عذاري المراكشي: البيان المغرب في أخبار الأندلس والمغرب، تحقيق كولان وليفي بروفنسال، مطبعة بريل، ليدن 1948م.
25 - ابن قتيبة الدينوري: الشعر والشعراء، تحقيق أحمد محمد شاكر، دار المعارف، القاهرة 1966م.
26 - ابن قزمان، أبو بكر: الديوان، حققه فيدريكو كورينطي، المعهد الإسباني العربي للثقافة، مدريد 1980م.
27 - ابن الكتاني، محمد: التشبيهات من أشعار أهل الأندلس، تحقيق د. إحسان عباس، دار الثقافة، بيروت (د.ت).
28 - ابن منظور، جمال الدين: لسان العرب، دار صادر، بيروت 1955م.
29 - الأصفهاني، العماد: خريدة القصر وجريدة العصر، قسم شعراء المغرب، تحقيق محمد المرزوقي وآخرون، تونس 1966م.
30 - آل طعمه، عدنان محمد: موشحات ابن بقي الطليطلي وخصائصها الفنية، بغداد 1979م.
31 - الأهواني، د. عبد العزيز: الزجل في الأندلس، القاهرة 1967م.
32 - بالنثيا، أنخل غنثالث: تاريخ الفكر الأندلسي، تحقيق د. حسين مؤنس، القاهرة 1955م.
33 - البلنوبي، علي بن عبد الرحمن: الديوان، تحقيق هلال ناجي، بغداد 1976م.
34 - التطيلي، الأعمى: الديوان، تحقيق د. إحسان عباس، دار الثقافة، بيروت 1963م.
35 - حاطوم، د. نور الدين: تاريخ العصر الوسيط في أوربا، دار الفكر، دمشق 1982م.
36 - حجاجي، حمدان: شعر وموشحات الوزير ابن زمرك الأندلسي، الجزائر 1989م.
37 - الحجي، د. عبد الرحمن علي: التاريخ الأندلسي من الفتح الإسلامي إلى سقوط غرناطة، دار القلم، دمشق 1979م.
38 - الحريري، أبو محمد القاسم: المقامات، موفم للنشر، الجزائر 1989م.
39 - الحلبي، شهاب الدين: حسن التوسل إلى صناعة الترسل، تحقيق أكرم عثمان يوسف، دار الرشيد، بغداد 1980م.

40 - الحلي، صفي الدين: شرح الكافية البديعية، تحقيق نسيب نشاوي، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر 1989م.
41 - الحلي، صفي الدين: العاطل الحالي والمرخص الغالي، تحقيق ولهلم هونرباخ، مطبعة فرانتز شتاينر، فيسبادن 1955م.
42 - الحموي، ابن حجة: بلوغ الأمل في فن الزجل، تحقيق د. رضا محسن القريشي، دمشق 1974م.
43 - الحميدي، ابن أبي نصر: جذوة المقتبس في تاريخ علماء الأندلس، تحقيق محمد الأبياري، دار الكتّاب اللبناني، الطبعة الثانية، بيروت 1983م.
44 - خالص، د. صلاح: إشبيلية في القرن الخامس الهجري، دار الثقافة، بيروت 1965م.
45 - الداية، د. محمد رضوان: أبو البقاء الرندي شاعر رثاء الأندلس، مؤسسة الرسالة، بيروت 1976م.
46 - الدوري، إبراهيم ياسر: عبد الرحمن الداخل في الأندلس وسياسته الخارجية والداخلية، دار الرشيد، بغداد 1982م.
47 - الدوري، تقي الدين عارف: صقلية وعلاقتها بدول البحر المتوسط الإسلامية من الفتح العربي حتى الغزو النورماندي، بغداد 1980م.
48 - ديوان ألف ليلة وليلة، تحقيق عبد الصاحب العقابي، بغداد 1980م.
49 - رينو، جوزيف: الفتوحات الإسلامية في فرنسا وإيطاليا وسويسرا، تعريب د. إسماعيل العربي، دار الحداثة، بيروت 1984م.
50 - السراج، أبو محمد جعفر: مصارع العشاق، دار صادر، بيروت (د.ت).
51 - الشوباشي، محمد مفيد: رحلة الأدب العربي إلى أوربا، دار المعارف، القاهرة 1968م.
52 - الششتري، أبو الحسن: الديوان، تحقيق د. علي سامي النشار، الإسكندرية 1960م.
53 - الصفدي، صلاح الدين: توشيع التوشيح، تحقيق ألبير حبيب مطلق، دار الثقافة، بيروت 1966م.
54 - الصفدي، صلاح الدين: الوافي بالوفيات، تحقيق هلموت ريتر، الطبعة الثانية، فيسبادن 1961م.
55 - الضبي، أحمد: بغية الملتمس في تاريخ رجال أهل الأندلس، دار الكتّاب العربي، مصر 1967م.
56 - ضيف، أحمد: بلاغة العرب في الأندلس، مطبعة مصر، القاهرة 1924م.
57 - ضيف، د. شوقي: الفن ومذاهبه في الشعر العربي، الطبعة السابعة، القاهرة 1969م.
58 - عباس، د. إحسان: تاريخ الأدب الأندلسي عصر الطوائف والمرابطين، دار الثقافة، الطبعة الخامسة، بيروت 1978م.

59 - عباس، د. إحسان: العرب في صقلية، دار الثقافة، الطبعة الثانية، بيروت 1975م.
60 - عباسة، محمد: أثر الشعر الأندلسي في شعر التروبادور منذ نشأته حتى القرن الثالث عشر الميلادي، رسالة ماجستير، جامعة بغداد 1983م.
61 - عتيق، عبد العزيز: الأدب العربي في الأندلس، دار النهضة العربية، الطبعة الثانية، بيروت 1976م.
62 - العدوي، إبراهيم أحمد: السفارات الإسلامية إلى أوربا في العصور الوسطى، دار المعارف، سلسلة (اقرأ)، القاهرة 1957م.
63 - العسكري، أبو هلال: كتاب الصناعتين الكتابة والشعر، القاهرة (د.ت).
64 - العقاد، عباس محمود: أثر العرب في الحضارة الأوربية، الطبعة الثانية، دار المعارف، القاهرة 1960م.
65 - غومث، إيميليو غرسية: مع شعراء الأندلس والمتنبي، ترجمة د. الطاهر أحمد مكي، دار المعارف، الطبعة الثانية، القاهرة 1978م.
66 - الفيروز آبادي، مجد الدين: القاموس المحيط، مطبعة السعادة، الطبعة الثانية، القاهرة 1332هـ.
67 - الكتبي، محمد بن شاكر: فوات الوفيات، دار الثقافة، بيروت 1974م.
68 - كراتشكوفسكي، أغناطيوس: الشعر العربي في الأندلس، ترجمة محمد منير مرسي، عالم الكتب، القاهرة 1971م.
69 - الكريم، د. مصطفى عوض: فن التوشيح، دار الثقافة، الطبعة الثانية، بيروت 1974م.
70 - كولتون، ج. ج: عالم العصور الوسطى في النظم والحضارة، ترجمة جوزيف نسيم يوسف، الطبعة الثانية، الإسكندرية 1983م.
71 - لوبون، غوستاف: حضارة العرب، ترجمة عادل زعيتر، دار إحياء التراث العربي، الطبعة الثالثة، بيروت 1979م.
72 - ليفي بروفنسال، إيفاريست: حضارة العرب في الأندلس، ترجمة ذوقان قرقوط، دار مكتبة الحياة، بيروت (د.ت).
73 - مجهول: أخبار مجموعة، تحقيق الدون إميليو لافوينتي، مطبعة ربدينر، مدريد 1867م.
74 - المسعودي، أبو الحسن علي: مروج الذهب ومعادن الجوهر، موفم للنشر، الجزائر 1989م.
75 - المقري، أبو العباس أحمد: أزهار الرياض في أخبار عياض، تحقيق مصطفى السقا وآخرون، القاهرة 1939م - 1942م.
76 - المقري، أبو العباس أحمد: نفح الطيب من غصن الأندلس الرطيب، تحقيق د. إحسان عباس، دار صادر، بيروت 1968م.

77 - الملك، ابن سناء: دار الطراز في عمل الموشحات، تحقيق د. جودت الركابي، دار الفكر، الطبعة الثانية، دمشق 1977م.
78 - مؤنس، حسين: فجر الأندلس، القاهرة 1959م.
79 - النقاش، د. زكي: العلاقات الاجتماعية والثقافية والاقتصادية بين العرب والإفرنج خلال الحروب الصليبية، دار الكتّاب اللبناني، بيروت 1946م.
80 - النواجي، شمس الدين: عقود اللآل في الموشحات والأزجال، تحقيق عبد اللطيف الشهابي، دار الرشيد، بغداد 1982م.
81 - هلال، د. محمد غنيمي: الأدب المقارن، دار العودة، الطبعة الخامسة، بيروت (د.ت).
82 - هوراس: فن الشعر، ترجمة د. لويس عوض، الطبعة الثانية، القاهرة 1970م.
83 - هيكل، د. أحمد: الأدب الأندلسي من الفتح إلى سقوط الخلافة، دار المعارف، الطبعة السابعة، القاهرة 1979م.
84 - هيكل، د. أحمد: دراسات أدبية، دار المعارف، القاهرة 1980م.
85 - واط، و. مونتكمري: تأثير الإسلام على أوربا في العصور الوسطى، ترجمة د. عادل نجم عبو، جامعة الموصل 1982م.
86 - يونغ، لويس: العرب وأوربا، ترجمة ميشيل أزرق، دار الطليعة، بيروت 1979م.

ب) اللاتينية:

01 - Actes du 5e Congrès International de la langue et littérature d'Oc, Nice 1974.

02 - Albornoz, C.-S. : l'Espagne musulmane, O.P.U. - Publisud 1985.

03 - Alborg, Juan Luis: Historia de la literatura española, Ed. Credos, 2a ed., Madrid 1981.

04 - Amari, Michele: Storia dei Musulmani di Sicilia, 2a ed., Romeo - Prampolini, 1933 - 1939.

05 - Anglade, Joseph : Anthologie des Troubadours, Paris 1953.

06 - Anglade, Joseph : Les Troubadours, Ed. Armand Colin, Paris 1908.

07 - Anonyme : La chanson de la Croisade Albigeoise, "Le livre de poche", Paris 1989.

08 - Arnold, Thomas and Alfred Guillaume: The Legacy of Islam, Oxford

University Press 1965.

09 - Bec, Pierre : La langue occitane, P.U.F., 4[e] éd., Paris 1978.

10 - Bec, Pierre : Anthologie des Troubadours, Coll. 10/18, U.G.E., Paris 1979.

11 - Belperon, Pierre : La joie d'amour, Ed. Plon, Paris 1948.

12 - Berry, André : Anthologie de la poésie occitane, Ed. Stock, Paris 1979.

13 - Bezzola, Réto Roberto : Les origines et la formation de la littérature courtoise en Occident, Ed. Champion, Paris 1944 - 1963.

14 - Brelingard, Désiré : Histoire du Limousin et de la Marche, P.U.F., Paris 1950.

15 - Briffault, Robert : Les Troubadours et le sentiment romanesque, Ed. du Chêne, Paris 1943.

16 - Burney, Pierre : l'Amour, P.U.F., 2[e] éd., Paris 1977.

17 - Busquet, Raoul et autres : Histoire de la Provence, P.U.F., 6[e] éd., Paris 1976.

18 - Cour, Auguste : Ibn Zaïdoun, un poète arabe d'Andalousie, Constantine 1920.

19 - Dante, Alighieri: De vulgari eloquentia, Ed. Marigo, 2[a] ed., Florence 1946.

20 - Dante, Alighieri : La divine comédie, traduit par Henri Longnon, Ed. Bordas, Paris 1989.

21 - Dermenghem, Emile : Les grands thèmes de la poésie amoureuse chez les Arabes précurseurs des poètes d'Oc, dans Les Cahiers du Sud, Marseille 1943.

22 - Diez, Frédéric : La poésie des Troubadours, Slatkine - Laffitte Reprints, Genève - Marseille 1975.

23 - Dozy, R. : Recherche sur l'histoire et la littérature de l'Espagne, 3[e] éd., Amsterdam 1965.

24 - Dufournet, Jean : Anthologie de la poésie lyrique française des XII[e] - XIII[e] siècles, Ed., Gallimard, Paris 1989.

25 - Fauriel, C.-C. : Histoire de la poésie provençale, Paris 1846, réimpression Slatkine Reprints, Genève 1969.

26 - Gabrieli, Francisco : Chroniques arabes des Croisades, traduit de l'italien par Viviana Pâques, Ed. Sindbad, 2e éd., Paris 1986.

27 - Gabrieli, Francisco : La politique arabe des Normands en Sicile, in Studia Islamica, vol. ix, Paris 1958.

28 - Gabrieli, Francisco: Storia della litteratura araba, Ed. Accademia, 3a ed., Milano 1962.

29 - Gentil, Pierre le : La strophe zadjalesque, les khardjas et le problème des origines du lyrisme roman, dans Romania, Tome LXXXIV, Ed. Champion, Paris 1963.

30 - Grousset, René : l'Epopée des Croisades, Ed. Plon, Paris 1939.

31 - Grozet, René : Histoire de Poitou, P.U.F., 2e éd., Paris 1970.

32 - Guiraud, Pierre : La versification, P.U.F., 3e éd., Paris 1978.

33 - Hœpffner, Ernest : Les poésies de Bernart Marti, Ed. Champion, Paris 1929.

34 - Hœpffner, Ernest : Les Troubadours, dans leur vie et dans leurs œuvres, Ed. Armand Colin, Paris 1955.

35 - Houssat, Jacques - Lafitte : Troubadours et cours d'amour, P.U.F., 5e éd., Paris 1979.

36 - Hunke, Sigrid : Le soleil d'Allah brille sur l'Occident, Maison des livres, Alger 1987.

37 - Imamuddin, S.-M.: Some Aspects of Socio - Economic and Cultural History of Muslims Spain, Leiden 1965.

38 - Jargy, Simon : La musique arabe, P.U.F., 3e éd., Paris 1988.

39 - Jeanroy, Alfred : Les chansons de Guillaume IX, Ed. Champion, 2e éd., Paris 1972.

40 - Jeanroy, Alfred : Les chansons de Jaufré Rudel, Ed. Champion, 2e éd., Paris 1974.

41 - Jeanroy, Alfred : La poésie lyrique des Troubadours, Ed. Privat - Didier, Toulouse - Paris 1934.

42 - Jeanroy, Alfred : Les poésies de Cercamon, Ed. Champion, Paris 1966.

43 - Ladurie, Emanuel le Roy : Histoire du Languedoc, P.U.F., 4e éd., Paris 1982.

44 - Lombard, Maurice : l'Islam dans sa première grandeur (VIIIe - XIe siècle), Ed. Flammarion, Paris 1971.

45 - Mahn, C.A.F: Die werke der Troubadours, Slatkine - Reprints, Genève 1977.

46 - Marrou, Henri - Irénée : Les Troubadours, Ed. du Seuil, Paris 1971.

47 - Morère, Maurice : Influence de l'amour courtois hispano - arabe sur la lyrique des premiers Troubadours, Melun 1972.

48 - Mourisson, Cécile : Les Croisades, P.U.F., 2e éd., Paris 1973.

49 - Neil, Fernand : Albigeois et Cathares, P.U.F., 9e éd., Paris 1979.

50 - Nelli, René : l'Erotique des Troubadours, Coll. 10/18, U.G.E., Paris 1974.

51 - Nelli, René : Troubadours et Trouvères, Ed. Hachette, Paris 1979.

52 - Nelli, René et René Lavaud : Les Troubadours, Desclée de Brouwer 1966.

53 - Nykl, A.-R.: Hispano - Arabic Poetry and its Relations with the Old Provençal Troubadours, Baltimore 1946.

54 - Ölague, Ignacio : Les Arabes n'ont jamais envahi l'Espagne, Flammarion, Paris 1969.

55 - Ovide : l'Art d'aimer, Paris 1924.

56 - Ovide : Remèdes à l'amour, 2 e éd. Paris 1961.

57 - Palencia, Ángel González: Historia de la España musulmana, 3a ed., Barcelona - Buenos Aires 1932.

58 - Pidal, Ramón Menéndez: Poesía árabe y poesía europea, 5a ed., Espasa - Calpe, S.A., 1963.

59 - Platon : Le banquet, Ed. Flammarion, Paris 1964.

60 - Pollmann, Leo: "Trobar clus", bibelexegese und hispano - arabische literatur, Ed. Münster, Westfalen 1965.

61 - Roncaglia, Aurelio: Antologia delle letterature medievali d'Oc e d'Oïl,

Edizioni Accademia, Milano 1973.

62 - Roncaglia, Aurelio: Trobar clus, in Cultura Neolatina, T. XXIX, 1969.

63 - Roubaud, Jacques : Les Troubadours, Ed. Seghers, Paris 1980.

64 - Rougemont, Denis de : l'Amour et l'Occident, Coll. 10/18, U.G.E., Paris 1979.

65 - Rougemont, Denis de : Les mythes de l'amour, Ed. Gallimard, Paris 1972.

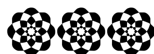
66 - Rouquette, Jean : La littérature d'Oc, P.U.F., 3e éd., Paris 1980.

67 - Stendhal : De l'amour, Ed. Garnier Flammarion, Paris 1966.

68 - Topsfield, Leslie: Troubadours and Love, Cambridge University Press 1978.

69 - Viscardi, Antonio: Le letterature d'Oc e d'Oïl, Ed. Accademia, Milano 1967.

70 - Watts, Alan : Amour et connaissance, Denoël - Gontier 1978.



الفهارس العامة

فهرس الأعلام

- ز -

- س -

- ش -

- ص -

- ض -

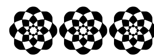
- ط -

- ع -

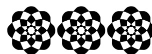
- غ -

- ف -

- ق -



فهرس البلدان والأماكن



فهرس الموضوعات

الباب الثالث

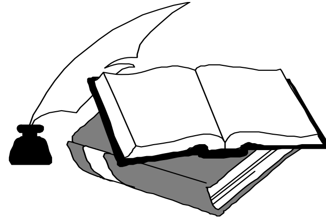
الشعر الأوكسيتاني

الباب الرابع

الأثر الأندلسي في الشعر الأوكسيتاني

المصادر والمراجع

الفهارس العامة



UNIVERSITÉ D'ALGER
INSTITUT DE LANGUE ET LITTÉRATURE ARABES

LA POÉSIE STROPHIQUE ANDALOUSE
ET SON INFLUENCE
SUR LA POÉSIE OCCITANE

Thèse présentée par
Mohammed ABBASSA

Pour obtenir le Doctorat d'État en littérature comparée

Superviseur
Dr Abdelkader HENNI

Année universitaire : 1995 - 1996

RÉSUMÉ

Cette thèse est consacrée à la poésie strophique andalouse (Muwashah et Zajal) et ses relations avec la poésie lyrique des Troubadours d'expression occitane. Elle comprend seize chapitres répartis en quatre parties, et une conclusion.

La première partie tente d'analyser les facteurs d'influence notamment les relations entre musulmans et chrétiens. Elle comporte trois chapitres. Le premier traite des facteurs politiques, particulièrement, les guerres et les relations diplomatiques entre musulmans et chrétiens. Le second se rapporte aux facteurs sociaux, et examine les relations familiales entre musulmans et chrétiens, les cours féodales et les relations professionnelles. Le troisième est consacré aux facteurs culturels qui ont permis l'introduction de la civilisation andalouse en Europe.

La deuxième partie est consacrée à la poésie strophique andalouse et inclut cinq chapitres. Le premier met en relief les formes de la poésie strophique arabe et leurs commencements en essayant de définir les Aradjîz, les Mussammatat et la poésie de dialogue. Le second concerne le Mouachah andalou et tente d'élucider ses commencements, son inventeur et ses caractéristiques. Dans le troisième nous analyserons les thèmes des Mouachahat. Le quatrième aborde le Zadjal andalou et met en évidence sa formation, son inventeur et ses caractéristiques. Dans le cinquième nous aborderons les thèmes d'Azjal.

La troisième partie étudie la poésie occitane et comprend trois chapitres. Le premier se rapporte à l'apparition de la poésie occitane dans le sud de la France, en tentant de définir ses commencements, ses origines et son inventeur. Le second analyse les caractéristiques de la poésie occitane. Dans le troisième nous abordons la thématique de cette poésie.

La quatrième partie est consacrée à l'effet andalou sur la poésie occitane et comporte cinq chapitres. Le premier compare les formes poétiques andalouses et occitanes. Et le second essaye de mettre en lumière les ressemblances entre les deux poésies dans le domaine de la versification, les styles linguistiques et les images poétiques. Le troisième expose les différents thèmes de l'amour. Dans le

quatrième nous procéderons à l’analyse des caractéristiques de l'amour, et plus particulièrement, les sens, les personnages et les obligations de l'amant. Le cinquième aborde les thèmes de la description de la nature, de la poésie religieuse et de la poésie politique.

Enfin, la recherche se termine par un résumé d'importants résultats constatés à travers cette étude comparative. Il convient de les mentionner ci-après :

Les guerres qui se déroulaient entre Arabes et Francs, les relations diplomatiques entre eux, les liens familiaux, le commerce, l'émigration, les missions culturelles, les écoles de traduction et autres, étaient parmi les principaux facteurs qui avaient permis le passage des éléments essentiels de la civilisation arabo-islamique de l'Andalousie vers la France. La poésie occitane en est le fruit. L'Italie et la Sicile comptent, elles aussi, parmi les facteurs qui ont contribué au passage de la culture arabe en Europe.

La poésie strophique est tout poème formé de deux ou plusieurs strophes aux rimes différentes, laquelle doit comprendre trois ou plusieurs vers ou hémistiches. En effet, le poème strophique peut être composé par un ou plusieurs poètes. La poésie strophique andalouse comprend différents genres (dont : al-Aradjîz, al-Mussammatat et la poésie du dialogue) qui sont d’abord apparus en Orient. En sus à ce que nous venons de citer, les Muwashahat et les Azjal sont les genres strophiques les plus importants de la poésie arabe.

Le Mouachah est apparu pour la première fois en Andalousie au neuvième siècle (troisième siècle de l'Hégire). Il est l'un des genres poétiques arabes, et ne diffère du poème classique que par la diversité de ses rimes, parfois de ses mètres et de son envoi qui permet au wachchah le passage de la langue classique à la langue dialectale, ou rarement à la langue romane ; il diffère aussi du poème classique dans la dénomination de ses parties. Le Mouachah est donc une révolte contre la méthode classique qui se limite à la même métrique et la même rime, mais il demeure une partie indivisible de la poésie arabe et rien d’autre.

Le Muwachah est andalou de naissance et arabe d'origine. Il ne doit rien à une quelconque source européenne. Sa métrique est arabe, et s'ils diffèrent des mètres d'al-Khalîl, les nouveaux mètres auxquels le wachchah a eu recours, ne

sortent pas de par leur rythme, de la métrique arabe. La langue des Muwachahat, quant à elle, est aussi arabe. La Khardja ou l'envoi qui se compose parfois en langue dialectale et quelquefois en langue romane n'est qu'une élégante diversité linguistique (calquée probablement sur la forme des rimes par laquelle se distingue le Mouachah de la quaçida ou poème classique), parce que la société andalouse appréciait une pareille variété.

Les Mouachahat ont traité la plupart des thèmes qu'a connus la poésie arabe classique, et en ont inventé d'autres, tels que la chanson et la complainte de la fille amoureuse. Ils ont développé aussi des thèmes que la poésie andalouse a innovés, tels que al-Mukaffar (poème d'expiation), l'amour de première vue, la nostalgie, la dame jamais-vue et d'autres encore.

Quant au Zadjal, il est apparu lui aussi pour la première fois en Andalousie vers la fin du dixième siècle (quatrième siècle de l'Hégire) en s'inspirant du Mouwachah. Ses parties ne diffèrent pas dans leur composition des parties du Mouwachah à l'exception de la langue, qui n'est d'autre qu'une langue arabe indéclinable et n'est pas tout à fait dialectale. La métrique zadjalèsque est aussi arabe, même si le zadjdjal a recouru dans la plupart du temps au système accentuel. Mais les Azdjal composés sur cette méthode sont de rythme arabe, se basant essentiellement sur al-Tafîla (pied).

Le Zajal a abordé les mêmes thèmes que comprennent les Mouachahat, toutefois dans les Azjal prédominent les thèmes d'amour masculin, d'amour vulgaire et des louanges.

La poésie strophique occitane est la poésie écrite en langue occitane, langue du sud de la France. Elle est apparue pour la première fois au début du douzième siècle (sixième siècle de l'Hégire). Les Troubadours en furent les précurseurs. Après la fin du mouvement troubadouresque et la décadence des lettres d'Oc vers la fin du treizième siècle (septième siècle de l'Hégire), la poésie occitane s’est perpétuée par des poètes ayant cependant perdu le nom de Troubadour pour n'avoir pas contacté les palais royaux et les châteaux féodaux. Cette poésie demeure ainsi appelée occitane par rapport à sa propre langue, la langue d'Oc.

Les thèmes poétiques qu'ont traités les poètes d'Oc ne reflètent nullement les traditions de la société provençale, mais sont puisés dans les sources andalouses. Ces thèmes dénués de tout sens profond, se bornent généralement à la simplicité et la relation des faits. C'est pour cette raison que cette poésie littérale s'est liée étroitement à la chanson et la musique.

La poésie européenne avant les Troubadours ne témoigne d'aucune des formes poétiques dont se constitue la poésie occitane. Les poètes d'Oc ont dû les introduire du pays andalou. Ces formes sont parfaitement conformes aux modèles de la poésie strophique andalouse et plus précisément les Mouachahat et les Azjal. Toutefois, les Provençaux ont fréquemment diversifié les formes suite à leurs jeux de rimes excessifs. Aussi ont-ils façonné prestigieusement leur poésie du dialogue grâce à leur engagement dans des méthodes précises dans leur composition de ce genre de poésie. En outre, ces poètes ont employé des styles rhétoriques, des images poétiques de la même manière que chez les wachchahîn et les zadjalîn de l'Andalousie.

S'agissant du fond, il s'avère que les thèmes de l'amour (dont l'amour pur, la dame jamais-vue et les aubades qu'on rencontre dans la poésie occitane) ont été préconçus par les Andalous dans leurs différents genres poétiques. Les Provençaux ont consacré à chaque thème un poème propre à lui. Par ailleurs, on rencontre souvent ces mêmes thèmes mêlés entre eux dans le même poème chez les Andalous. Il arrive rarement qu'ils se produisent seuls.

On trouve également des idées communes dans la poésie de l'amour, employées par les deux parties, tels que l'amour de première vue, les souffrances de l'amoureux, la complainte de la fille amoureuse. Concernant les personnages de l'amour, tels que les guetteurs et le messager, et les engagements (traitant du secret, de l'obéissance et du sacrifice), il parait évident que les poètes d'Oc se sont inspirés des poètes andalous qui les ont traités surtout dans les envois des Muwachahat et des Azjal. Toutefois, la dame que les Provençaux ont célébrée est souvent une femme mariée.

Les Provençaux ont abordé d'autres sujets où se manifestent leurs relations avec les Arabes, généralement dans les poésies religieuse et politique. En somme,

il en résulte à travers cette étude comparative, que les Européens ont été influencés effectivement par la poésie strophique andalouse et plus particulièrement les Mouachahat et les Azjal.

Enfin, il nous appartient de souligner, qu'en dépit de l'effort que nous avons prodigué dans l'étude de nombreux thèmes poétiques occitans et leur comparaison avec la poésie strophique andalouse, il demeure certainement d'autres points dans ce domaine qui nécessitent une plus ample attention des chercheurs.

Mohammed Abbassa
Mostaganem,
le 9 Août 1995.

Pour citer cette thèse :

Mohammed Abbassa : La poésie strophique andalouse et son influence sur la poésie occitane, thèse de doctorat d'état en littérature comparée, Université d'Alger 1995-1996. (texte arabe).